التصوير الإيضاحي..

بين المرقنات والمنمنمات الإسلامية.

د.عفيف البهنسي*

يعدّ التصوير الإيضاحي في المخطوطات، لوحات فنية ذات وظيفة دلالية محددة تدعم النص المخطوط، توضيحاً وتزييناً.

ولقد بدا هذا التصوير في أسلوبين متميزين، الأسلوب الأول تعبيري واختزالي يحمل انطباع الرسام أو النقاش ضمن حدود النص المخطوط. ولقد اتبع هذا الأسلوب المصورون في البلاد العربية، وكان من أبرزهم يحيى بن محمود الواسطي (1054-1122) ويطلق على هذا الأسلوب اسم «المرقنات».

والأسلوب الثاني تقريري وتفصيلي ينقل أفكار المصور بصياغة حُرَفية قوية، وضمن قواعد متبعة، ولقد انتشر هذا الأسلوب في الهند وإيران، وبرع فيه عدد من المصورين كان من أشهرهم كمال الدين بهزاد (منتصف القرن الخامس عشر).

ومع أن الغرض من هذين الأسلوبين إيضاح النص المخطوط، إلا أنهما يفترقان تقنياً وجمالياً ومن الخطأ توحيدهما في مفهوم فني واحد، أو في تسمية واحدة كما هو شائع.

فالأسلوب الأول واقعي معروف في التصوير الغوطي الإيضاحي، ويحمل اسم Enliminure أي الترقين.

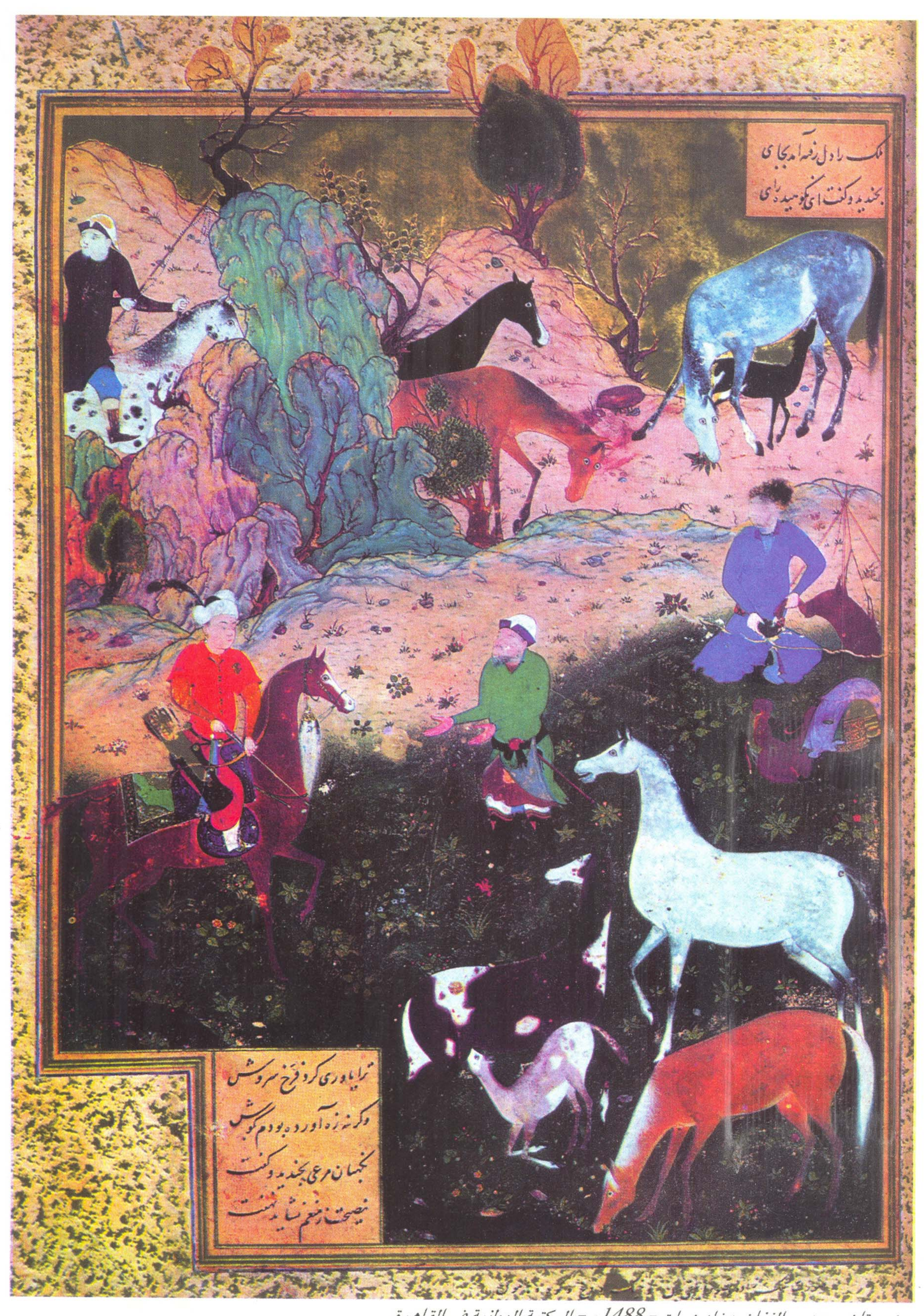
والأسلوب الثاني، صوفي النزعة، رومانسي التشكيل منمنم التصوير، ويسمى Miniature أي المنمنمات.

وأكثر شواهد هذا التصوير نراها ماثلة على الأواني الخزفية والخشبية والعاجية، وعلى بعض المخطوطات المتبقية والنادرة. ومن أهمها صور مخطوطات كتاب (كليلة ودمنة) الذي يتناول حوارات حيوانات تتحدث إلى الملك عن حياتهم، كما ذكر ابن المقفع مترجم هذا الكتاب. ولقد زيّن هذا المخطوط بالصور الإيضاحية، وكانت صور بعض نسخها بأسلوب مبسط وبعضها بأسلوب تعبيري دينامي. وبصورة عامة فإن التصوير كان محوّراً عن الواقع وكان إجمالياً.

أما كتاب الأغاني 1219 فلقد بقي منه ستة أجزاء من أصل عشرين جزءاً بعضها محفوظ في القاهرة وبعضها في استانبول والجزء العشرين في كوبنهاجن. ومن أبرز الصور في هذا المخطوط صورة الأمير، ولعله بدر الدين لؤلؤ أتابك الموصل، كما تشير الكتابة على الصورة وقد بدا بجلسة وقورة جامدة، وحوله القيان، وبدا أسلوب التصوير فارسياً مغولياً، واعتنى المصور برسم الثياب متنوعة بحسب أوصاف النساء، مغنيات أو خادمات.

وإذا كان أسلوب التصوير العراقي أكثر انتماء للطابع الفارسي، فإن المرقنات التي ظهرت في غربي العراق كانت أكثر انتماء للطابع البيزنطي، وهو أمر يجب تبريره وبخاصة

* باحث سوري في تاريخ الفن والتشكيل العربي المعاصر.



من بستان سعدي - الفنان بهزاد هرات - 1488م - المكتبة الوطنية في القاهرة.

في بداية الإسلام.

على أن مخطوط كتاب «الحشائش وخواص العقاقير» لديو سقوريدس 1229، قد تصدّر بصورتين، واحدة للمعلم المؤلف والثانية لطالبين من طلابه. هنا يتجلى بوضوح الطابع البيزنطي في التصوير، ولكننا نراه بواقعية تكاد تكون مطابقة في رسم وجه المؤلف.

ويضم كتاب «مختار الحكم ومحاسن الكلم» 1200-1250 أربع عشرة صورة إيضاحية محفوظة في متحف طوب قابو باستانبول، وتدور هذه الصور على موضوع «الحكيم يلقي دروسه على طلابه»، وقد أكد المصور على حالات الاهتمام التي تبدو على الطلاب لآراء حكيمهم، ومن أبرز رسوم هذا المخطوط صورة الاسكندر.

وإذا كان تأثير الفن البيزنطي واضحاً في صور هذين المخطوطتين، فإن السؤال يبقى قائماً عن مؤثرات فن الواسطي في مخطوط مقامات الحريري الشهير، والتي يراها إيتنجهاوزن ناشئة عن موقف ذهني في الفكر العربي. وهو يحدد عدد المخطوطات المزوّقة بالتصاوير للحريري بعشر مخطوطات موزّعة في بترسبورغ (لينينغراد) واستانبول وفيينا وباريس والمتحف البريطاني، وفي أكسفورد، والصور لمصورين مختلفين أبرزهم الواسطي في مخطوط شيفر – باريس التي حظيت بشهرة متميزة.

ولأن الواسطي يمثّل مدرسة بغداد كان لا بد من عرض لمحة عن هذه المدرسة، وعن ميزات فن التصوير عند الواسطي وبخاصة في مجال اللون والمنظور الذي يختلف عن المنظور الخطّي في الغرب.

ومقامات الحريري الخمسون يرويها على لسان الحارث بن همام ببلاغة بديعة كانت سائدة كالطّباق والجناس، وأغرت المصورين على تزيين مخطوطاتها بالصور التي تشهد على مكانة التصوير العربي المتميزة، وكانت الصور لإيضاح القصص في المقامات، وكان عددها مختلفاً من نسخة إلى أخرى، كما كان أسلوبها مختلفاً بحسب المصورين. ولقد صورت المواضيع الناس بعاداتهم وألبستهم وأفراحهم، ورسمت الأماكن والعمارات بحسب طرائق بنائها، فكانت مرآة للحياة العربية.

ولعل المخطوطة التي صور لوحاتها يحيى بن محمود الواسطي والمحفوظة في المكتبة الوطنية بباريس 1237 هي من أشهر المخطوطات لأن ما تضمنته من مرقنات يبدو أكمل مثال على مدرسة بغداد في التصوير العربي، وبخاصة مخطوطة باريس التي تعود إلى عام 1222 وتحوي تسعاً وثلاثين صورة نختار منها أولاً صورة أبي زيد في نجران، و عن لوحة الحج، ثم لوحة أبي زيد يشكو غلامه للأمير، ولوحة ثالثة تمثل الحديث عن لوحة الحج، ثم لوحة الحارث في سفينة على الفرات يناقش مجموعة من الأدباء، ثم ننتقل للحديث عن مخطوطة باريس الثانية، ويبدو أنها تعود أيضاً إلى عام 1222و تتميز عن غيرها بأسلوب صور الأشخاص، إذ تبدو أقرب لصور خيالات الظل، وهكذا يغلب العنصر الكاريكاتوري على كل الأشكال، ويقدم المؤلف شاهداً صورة الحارث وعبده أمام مدخل الحجّاج، وصورة أبي زيد ينهب متاع أهل واسط مع ابنه، وفي لوحة ثالثة صورة أبي زيد منتحلاً صفة الواعظ وأخرى وهو يتنكر بزي امرأة، وصورته أمام الميت وأخرى ينضم إلى سفينة عليها عدد من الأدباء.

وفي مقامات الحريري المحفوظة في المكتبة البريطانية في أكسفورد، والتي تعود إلى عام 1377، وفي صورها يتجلّى تأثير الشرق الأقصى الوافد مع الغزو المغولي، ويبدو ذلك في صورة الحارث يفقد ناقته، حيث نرى زهرة اللوتس الكبيرة والأرض المتعرّجة، ولكن ملامح الأشخاص كانت أقرب إلى الشرق الأدنى في العهد المملوكي.

وفي مقامات الحريري الموجودة في المكتبة البريطانية وتعود إلىعام 1300 تقريباً، نرى صوراً تحافظ على تقاليد الفن الذي نشأ في العراق وسورية، و نختار شاهداً على هذا التصوير صورة الحارث يصغي لموعظة أبي زيد في مسجد سمرقند، وثمة مخطوطة أخرى في هذه المكتبة نختار منها أربع لوحات نراها بعيدة عن الإتقان وكأنها عجالات تخطيطية. أما لوحات مقامات الحريري في فيينا فإنها تعود ولا شك إلى عام 1334، وهي أهم مخطوط خلّفه العصر المملوكي بلا نزاع، ولكن الشخوص بملامحهم وملابسهم أقرب إلى أواسط آسيا، ويقدم المؤلف مجموعة من صور هذه المقامات، بعضها لم يسبق نشره، مثل لوحة الحارث يبرز ديناراً لأبي زيد، ثم لوح

أبي زيد يتصنّع العمى، ولوحة قاضي معرّة النعمان، عدا صورة معروفة أخرى، مثل الغرّة الاستهلالية للمقامات، وفيها حاكم يرفع كأسه وحوله حاشيته، وصورة أبي زيد أمام قاضي المعرّة، ولوحة الحارث يتحدث إلى أبي زيد في خيمة قرب الأهواز.

أما مقامات الحريري التي تعود إلى عام 1237 والتي صورها يحيى بن محمود الواسطي فلقد اشتهرت بعد إقامة معرض خاص بها سنة 1937 وهي مقدّمة من العالم شيفر وتحمل اسمه، محفوظة في مكتبة باريس 1975، ولا بد أن نتحدث عن اللوحات التسع والتسعين، و عن أهمية هذه الصور وعن أسلوبها المميّز والخاص بالواسطي، وعن المواضيع التصويرية التي أصبحت وثائق تعرّفنا بالعادات والتقاليد في القرن الثاني عشر. وتتميز هذه الصور بتنوّع المواضيع واستقلاليتها، و بموضوعها وخطوطها وألوانها والتعابير الوجهية والألبسة والعمارة، مما يميزها عن صور المقامات الأخرى.

وتعتبر لوحة النقاش قرب القرية التي تمثّل وصول أبي زيد والحارث إلى القرية، من أهم صور الواسطي، تتمثل بمستوياتها الثلاثة. في المستوى الأدنى يبدو أبو زيد والحارث على ناقتين، وأمامهما غلام يحاورانه. وفي المستوى المتوسط صورة بركة ماء محاطة بالنبات، وفي المستوى الأعلى صورة حياة القرية وسكانها. ولقد وزّعت الألوان بمهارة في هذه اللوحة حتى أصبحت آية جمالية. وثمة لوحة أخرى اشتهرت للواسطي وهي لوحة «برقعيد في يوم عيد» وتمثّل مجموعة من الفرسان يتأهبون للاشتراك في عيد البلدة يحملون الأبواق والطبول والرايات، وقد أبدع المصور في وصف الوجوه البشرية والحيوانية وفي تصوير الأقدام بإيقاع مكثف.

وتبقى لوحة الإبل آية في فن التصوير الإسلامي. أما مخطوطة مقامات الحريري المحفوظة في بتر سبورغ (لينينغراد) وهي أقدم من السابقة، فلقد تلفت بعض أجزاءها، وفقدت الصفحات الإحدى عشرة الأولى منها، وتنطوي صورها على جانب عظيم من قوة التعبير، ونختار من هذه الصور، لوحة أبي زيد أمام حاكم مرو يسأله عن حسبه ونسبه، ثم لوحة أبي زيد أمام قاضي صعده – اليمن، يشكو ولده.

وقد سعى المصور للإيحاء بالبيئة التي تحيط بأحداث القصة، كما في صورة أبي زيد يستقل السفينة، وهذه الصورة تختلف عن صورة مماثلة للواسطي أغفل منها صورة أبي زيد. ويتوسّع المؤلف في المقارنة بين اللوحتين. وثمة لوحة طريفة لخيام متتابعة بلون ذهبي تشكّل إطار موضوع المطيّة أو الركوب المفقود، ثم لوحة زيارة المقابر من مدينة صاوة، ثم لوحة ساعة الراحة، ولوحة أبي زيد ينتقم من أهل واسط، ثم صورة أبي زيد وأهل نجران وهو يحل ألغازا بلباسه الرثّ. ومن الملاحظ أن خطاً أسود قطع رؤوس شخوص الصور من فضولي، لعله أراد أن يفقدها الروح.

و يستكمل الدكتور ثروت عكاشة حديثاً موسّعاً عن مقامات الحريري في كتابه التصوير الإسلامي، ثم في كتابه عن الواسطي، وتعتبر أبحاثه هذه توثيقاً وتعريفاً بشواهد التصوير الإسلامي في مخطوطات المقامات التي استوعبت أكبر عدد من الصور المعبرة عن التصوير العربي.

على أن أوليغ غرابار في كتابه مرقنات المقامات يضيف إلى هذه المقامات العشر ثلاث مقامات أخرى، وهي المقامة الموجودة في المكتبة البريطانية، تحت رقم (19718) وتعود إلى عام 1271، والمقامة الموجودة في مانشستر في مكتبة رينالدز تحت رقم 680 وتعود إلى عام 1228، ثم المقامة الموجودة في مكتبة الجامع الكبير بصنعاء وتعود إلى عام 1709 وتبدو صورها متأثرة بالتصوير الهندي. كما أنه لم يتحدث عن مخطوطة المكتبة البريطانية التي تعود إلى عام 1323 برقم (7293) والتي تحدث عنها هولتر وبوختال.

ويختلف المؤلفون في انتماء التصوير إلى مدرسة أطلق عليها بعضهم اسم مدرسة بغداد، وأطلق آخرون اسم المدرسة الرافدية، وبعضهم أطلق اسم المدرسة العباسية، وإذا اختار الدكتور عكاشة اسم مدرسة بغداد، فنحن نتساءل: وهل تشمل هذه التسمية التصوير في سامراء وتصوير المخطوطات الكثيرة التي تعود إلى هذه الحقبة من التاريخ الإسلامي في بلاد الشام والعراق وفي الأندلس والمغرب، كما في مخطوط «صور الكواكب الثلاثة» للصوفي 1009 م، وفي صور مخطوطات أخرى تأثرت بالتصوير الفارسي في مخطوط كتاب الأغاني للأصفهاني 1217 م، وكاتب الترياق أو المخطوطات التي تأثرت بالتصوير البيزنطي، كما في صور مخطوط كتاب

الحشائش وخواص العقاقير 1229م، وكتاب مختار الحكم ومحاسن الكلم 1250؟

وفي العهد المملوكي تعود مخطوطات مقامات الحريري التي عثر على بعضها محتوية صوراً إيضاحية، تعددت فيها المؤثرات مما يؤكد تآلف الحضارات في التصوير العربي الذي ظهر جلياً أيضاً في تزيين المصاحف وتذهيبها، وأكثرها محفوظ في دار الكتب المصرية.

المنمنمات الفارسية

يتميز التصوير الفارسي بسمات متميزة، وهي الشاعرية والتلوين والروحانية والتعبير، وأهم ملامح التصوير الفارسي أنه لم يأخذ من التصوير الأوربي قواعده وقوانينه، بل بقي يستمد معينه من التراث الساساني ومن فنون أقاليم آسيا، فكان الفن الفارسي في تصوير المنمنمات قمة في تاريخ التصوير الآسيوي، أخذ عنه التصوير الهندي المغولي الإسلامي، والتصوير التركي الإسلامي. والتصوير الفارسي إذ يعلق أهمية كبرى على الشكل، فإنه يقيم علاقات رمزية منطقية وجمالية بين عناصر موضوعاته سواء كانت من البشر أو من الطبيعة، وعلى هذا فإنه يخيل للمشاهد أن الأشياء المصورة حقيقية رغم ما فيها من تحوير وإيهام، ذلك أن المشاهد عند قراءة العمل التصويري عامة يعتمد على حدسه أكثر من اعتماده على عقله وإدراكه محروماً من الحس والانفعال.

وإذا كانت المنمنمات الفارسية تهدف إلى إيضاح النص المكتوب أصلاً، فهي بذلك تابعة لنص، وكثيراً ما نظر إليها بهذا المنظار، لكنها في الواقع أعمال فنية بذاتها انطوت على نظام جمالي رفيع وأصيل، مما يجعل من هذه المنمنمات آيات جمالية قيّمة انفصلت تماماً عن النص الأدبي، واستقلت بكونها آيات فنية.

لقد برع المصور الفارسي باختيار نظام لوني يقوم على مجموعة مذهلة من تدريجات الألوان البسيطة التي لا تتعدى أصلاً لونين أو ثلاثة ألوان، تقدم في النهاية عناقيد لونية منفردة أو متعانقة. وكانت الألوان سبيلاً للتعبير عن المزاج النفسي، بل كانت الألوان في التصوير الفارسي أشبه بالأنغام في الموسيقى حيث التوافق «الهارموني» الذي تحدث عنه دولاكروا وأطلق عليه موسيقى الصورة.

ومع أن التصوير الفارسي لم يكن مكرساً لخدمة فروض الدين كالفن المسيحي، إلا أنه هز المشاعر الروحانية بالإشارات القدسية، وعرض المواعظ والعبر التي شاعت في المصادر الصوفية، وأجاد في تصوير قصة المعراج.

ولأن علاقة المنمنمات بالشعر وطيدة في المخطوطات، ولأن هذا الشعر كان صوفياً غالباً، فإن الطابع الشعري في التصوير الفارسي كان صوفياً غالباً، فنحن عندما نقرأ أشعاراً لجامي والعطار والشيرازي وسعدي، نقرأ لهم صوراً تحمل شعرهم، ولكننا في هذه الحالة لن نسعى لقراءتها بالفارسية بل سنقرأها بلغة إسلامية مشتركة.

لقد مر التصوير الفارسي بمرحلة أولى كان التأثير فيها للسلطة المغولية التي شنت على فارس غارات وحشية من عام 1220 م إلى عام 1528م، انتهت باستيلائهم عليها بقيادة هولاكو الذي أسس أسرة الإيلخانات بدءاً من بغداد التي استولى عليها وخربها، وكانت علاقة هذه الأسرة بالصين وطيدة لقرابتها بالأسرة الحاكمة هناك، ولذلك فإن التصوير الفارسي اصطبغ بالطابع الصيني في هذا العصر الإيلخاني، وبخاصة في الاندماج بعالم الطبيعة، المظهر المرئي الدال على قدرة الخالق.

ولأن تبريز كانت موئلاً للمصورين الصينيين في عهد الوزير الذي دعم فن التصوير، فإن كتاب «جامع التواريخ» لرشيد الدين نفسه 1310م يحمل مؤثرات واضحة للتصوير الصيني، مع شحنة من التأثير المغولي.

ولكن منمنمات كتاب «الآثار الباقية» للبيروني 1307م، تتخلى عن التأثير الصيني ولا تخضع لتأثير المدرسة الإيلخانية، بل يبدو تأثير الفكر المانوي واضحاً في تبرير التصوير وتحديد الأسلوب.

ومن حسن الحظ فإن المؤرخ والمصور الفارسي «دوست محمد» ترك لنا مؤلفاً أورد فيه أعمال عدد من المصورين حتى عهد أبي سعيد (1317-1335م) حيث ظهر الأسلوب الفارسي الحديث في التصوير والذي بدا في مرقعة بهرام ميرازا ومنمنمات كليلة ودمنة، وكلاهما للمصور أحمد موسى



مخطوطة الملوك للفردوسي - شيراز - حوالي 1470م.



مقامة 39 من مقامات الحريري - بغداد - حوالي 1225 - 1235م - المعهد الشرقي لأكاديمية العلوم - لينين غراد.

1347م.

ويعد التصوير في شاهنامه تبريز العظمى «ديموط» (1330-1336م)، ذروة تطور المدرسة المغولية في عهد الإيلخانات، ولقد اشترك في التصوير عدد من المصورين فتباينت الأساليب، ولكنها بقيت موحدة في التعبير العاطفي والبطولي.

و في عهد التيموريين في المرحلة الأولى (1400-1450م)، نعرض لأعمال تصويرية في مخطوطات مشهورة، مثل شاهنشاه نامه 1397م، وهي ملحمة تيمور الشعرية، وشاهنامه القاهرة 1393م التي صورت في شيراز، وديوان قصائد الشعر السبعة 1398م، مع ديواني شعر اسكندر، ومخطوط مجموعة أشعار 1407م، وكليلة ودمنة 1430م.

وفي عهد شاه رخ تصبح هرات عاصمة الحركة التصويرية فتظهر مخطوطات كليات حافظ، وجامع التواريخ 1425م، وفي عهد بايسنقر يظهر كتاب جلستان لسعدي 1427م في هرات التي عاشت ظروفاً زاهرة في الفن. كما يظهر كتاب شاهنامه بايسنقر 1439م

ويعد بايسنقر من أعظم رعاة العلوم والفنون، ولقد جمع حوله في هرات كبار الفنانين والخطاطين كما أسس مكتبة استخدم فيها أربعين خطاطاً، ومن أقدم المخطوطات المزوقة المنسوبة إلى مدرسة هرات، مخطوط كليلة ودمنة وفيه ثلاثون صورة منمنمة ترجع إلى الفترة بين عامي (1410-1420م)،

وتمتاز بعدد من الصور الطبيعية بأسلوب عاطفي، ومن أجمل المنمنمات صورة تمثل الملك يخاطب طائراً ويسأله إن كان في الدنيا مكان لا يعرف إلا الخير.

والمخطوط الآخر هو جلستان سعدي، كتبه الخطاط الشهير جعفر البايسنقري الذي استقدمه إلى مكتبته ومنحه اسمه، وفي هذه الرسوم تناسب جميل بين الشخوص والعمارة، وحرص على رسم المنظور بأسلوب خاص وتعود إلى عام 1430م.

ومن الأعمال الشهيرة التي ظهرت في عهد هذا الملك لوحة من مخطوط هماي وهمايون 1428م من أصل ثلاث لوحات، وهي موجودة في متحف الفنون الزخرفية في باريس، وتمثل حلماً رآه هماي تخيل فيه أنه انتقل إلى حدائق القصر الملكي في مدينة بكين في الصين، حيث التقى بالأميرة همايون وبصحبتها وصيفتان تحمل إحداهما قدراً مذهباً وتمسك الأخرى كأساً، ويتجلى في الصورة اهتمام الفنان برسم الطبيعة في الحديقة، ولقد بدا الأشخاص جزءاً من هذه الطبيعة. ويتجلى في هذه اللوحة تعاون المصور مع المذهب والخطاط تعاوناً موفقاً مما جعل هذه اللوحة واحدة من روائع التصوير الفارسي في هرات.

وتعد هذه المنمنمات من أهم الأعمال الفنية التي تعود إلى مدرسة هرات، ويعتقد كونل أنها من رسم مصور واحد، بينما يرى شتوكين أنها من عمل أربعة مصورين. وتمتاز هذه الصور أن بعضها يمتد إلى صفحتين متقابلتين، وتحتوي الورقة الأولى من المخطوط على زخرفة وردية الشكل تحمل الكتابة التالية: « قد زينت غرر هذه الأبيات ونوادرها، ورتبت هذه المعاني وجواهرها، برسم خزانة السلطان الأعظم، مالك رقاب الأمم، حامي حوزة الإسلام، أعظم سلاطين الأنام، غياث السلطنة والدنيا والدين، بايسنقر بهادر خان خلد الله سلطنته». ولقد قام السلطان بمراجعة الشاهنامه وأمر بإعادة إخراجها وأضاف إليها قصيدة باسمه وزودها بمقدمة محفوظة في هذه النسخة من الشاهنامه.

وتمتاز صور هذا المخطوط بالروعة والكمال مع شيء من محاكاة الطبيعة والواقع، ضمن نطاق المنظور الروحاني الذي عرفناه، وبلغت رسوم الطبيعة ذروتها في حدود المدرسة التيمورية.

وتعد لوحة «استقبال أنوشروان لبعثة ملك الهند» من أهم الأعمال التي أنجزها هذا المصور في هذه الشاهنامة، وفيها نرى أثر بهزاد وسلطان محمد، في أكثر الصور .

كان بهزاد في هرات استاذاً بدون منازع ،ثم انتقل إلى تبريز حتى عام 1515 . ومن أشهر طلابه آقاميرك وسلطان محمد في عهد الشاه طهماسب 1524-1576 ، وكانت مواضيع اعمالهم مستمدة من شعر نظامي . ثم اقترب التصوير من الفن الاوربي ، ولقد أنجز رضا عباسي روائع المواضيع الغرامية ورسم الوجوه ، نرى ذلك في الصور الجدارية التي أنجزها في مبنى طوب كابي في أصفهان.

بعد موت طهماسب ظهر فن تصويري لا يزخر بالزخرف المنمق، وحلت الأصباغ الواهنة فيه محل الألوان السخية، وقلت العناية بالرسوم في العديد من الشاهنامات التي ظهرت في هذه الفترة. ولكن عندما استلم سالم ميرزا مقام عمه طهماسب في رعاية فن ترتيب الكتب، ظهرت بعض الأعمال الجيدة، ولكن لم يطل الأمر بالمصورين المجيدين، إذ هاجر أكثرهم إلى بخارى وإلى دولة المغول في الهند. وكانت أفضل مخطوطات بخارى قد أنجزت خلال الفترة ما بين (1544- 1556م).

في جميع المنمنمات التي أبدعها المصورون الإيرانيون ، يبدو فن التصوير الإسلامي معتمداً قواعد جمالية متميزة وبخاصة قواعد المنظور التي تخضع بحسب بابادوبولو لتشكيل لولبي ، بينما نراها خاضعة لمفهوم المنظور الروحي الذي تحدثنا عنه بإسهاب في دراسات منشورة . وفي هذه الدراسة سعينا إلى توضيح الفارق بين المرقنات والمنمنمات ، من خلال التذكير بأهم روائع صور المخطوطات العربية والفارسية .

* * *

الشعر والفنون الأخرى في الثقافة الإسلامية!!..

■ د.عصام قصبجي*

1 ـ الحقيقة والمجاز (التعبير أو التفكير بالصور):

لعل التعبير بالمجاز ـ وما المجاز إلا التعبير أو تفكير بالصور ـ هو فلسفة البلاغة، كما أن التعبير بالشكل في الفن هو فلسفة الفن؛ وذلك أن المجاز هو انتقال أو عودة إلى العهد الأول من الكلام بجعل المجرد مرئياً أو شبيهاً بمرئي يأنس به المرء، ويطمئن إليه فهو يكمل نقص اللغة التي لا يتأتى لها أن تتابع الوجود مع تقلب الصور عليه؛ وذلك أن اللغة وضعت للحزن، وليس للحزن صورة واحدة في الشعور، واللغة وضعت للبحر لفظ البحر، وللبحر صورة واحدة في الحس، وكثرةٌ من الصور في الشعور، وحين جمح خيال الإنسان إلى «بحر الحزن» مؤلفاً بين ضفتي المعنوي والمرئي أتى بصورة جديدة للحزن، فكأنه تحرر من إسار المحدود، ومضى يعيد النظر في علائق الأشياء والأفكار، ويتوغل في عالم المعرفة، ومن ثم كان المجاز فتحاً في عالم الفكر، وكشفاً في عالم الشعور، وقديماً قال أرسطو: «إن الإنسان لا يستطيع أن يفكر دون صور» ومضى «غويّو» في نهاية القرن الماضي يقول: «رب اكتشاف كانت



سراقوسة - قصر الجعفرية - محراب الجامع - القرن 11.

* أستاذ النقد الأدبي ـ كلية الآداب والعلوم الإنسانية ـ جامعة حلب..



الجامع الكبير - قرطبة - 786 - 788م.

بدايته استعارة»

ومن الجليّ، إذن أن المجاز ليس نقيض الحقيقة، وإنما صورة من صورها، والحقيقة هي المبدأ والمنتهى، والمجاز عرضٌ يتقلب؛ فالحزن هو الحزن، والبحر هو البحر، بيد أن بحر الحزن عرضٌ من أعراض الشعور اهتدى إليه الخيال كما يفلت من قفص اللغة، ويجعل هذا القفص ملاذاً لطيور الخيال، ولما كان العرض فانياً في الزمن الثاني، كما يقول المتكلمون، كان لا بد من مجاز دائم يمد اللغة بأسباب الإبداع، وإذا كان الفكر يعتمد على معيار المنطق فإن الفن يعتمد على معيار الشكل. يتخذ سبيل المجاز في اللغة، أو اللون في الرسم، أو الحجر في النحت، أو النغم في الموسيقا، دون أن يعني ذلك أن مآله غير مآل الفكر، وهكذا فإن الفن هو ما يوافق جمحات النفس، وخلجات الحس، وصبوات الخيال، فينسكب في القلب لوناً فاتناً، أو نغماً عذباً، أو شكلاً أنيقاً.

2 ـ المغزى الرمزي للفن في الثقافة الإسلامية:

ينصب التساؤل هنا على مغزى الفن في الثقافة الإسلامية، في محاولة للكشف عن الروح الواحد الذي ينظم هذه الثقافة ويمنحها طابعها الفريد؛ وذلك أن لكل ثقافة، أو حضارة، روحها الخاص الذي تتجلى فيه علومها وفنونها وفلسفتها وعمرانها، فضلاً عن رمزها الفني الذي يلخص هذا الروح، على نحو ما ذهب «شبنغلر» في كتابه «تدهور الغرب» إذ رأى أن «النحت» هو المغزى الرمزي للروح اليوناني الذي يجسد اتجاهه الحسي في جوانب ثقافته السياسية والعلمية والعمرانية وحتى الفلسفية، وأن «التصوير»هو المغزى الرمزي للروح الفاوستي (الغربي) الذي يعبر عن جنوحه إلى الفراغ واجتياح الأبعاد عبر اللونين: الأخضر والأزرق بما يمثلانه من تسام روحي بدا مع دافنشي وكأنه يجنح إلى الموسيقا».

وهكذا، فإن للفن في الثقافة الإسلامية مغزىً رمزياً خاصاً يتصل بروحها الخاص، وهوروح التجريد الموسيقي المطلق الذي تجلى في فن الزخرفة، مثلما تجلى في شتى مظاهر الحضارة الفكري منها والعمراني والفلسفي والعلمي؛ فإذا رجعنا إلى علم الكلام وجدناه يقول إن الله ـ وحده ـ واجب الوجود، وإن العالم ـ وهو ما سوى الله ـ ممكن الوجود؛ فالله حق، والعالم مجاز يظهر فيه الحق لأنه صورة من صوره، أو مجلى من مجاليه، وليست الكلمات، والأشكال، والخطوط، والرسوم، والنقوش، والألوان، إلا مجازات وأعراض لا تلبث أن تزول لتشير إلى ثبات الحقيقة، و«النُّقُبُ كثيرة والعروس واحدة» كما قال أحد مفكري الإسلام؛ غير أن العروس الواحدة لا تجلى إلا بأنغام الموسيقا، وأنغام الموسيقا لا تجلى إلا بخطوط الزخرفة، وإيقاع الشعر، وأصباغ الرسم، لأنها الفن الوحيد الذي لا تدركه العين؛ فإذا كانت كل الفنون تنطوي على معنى يتجلى في صورة، أو تتخذ الصورة مجالاً للظهور فإن الموسيقا هي الصورة ذاتها، والمغزى ذاته، فهي ترى بالقلب لا بالعين.

وقديماً قال سقراط إن الفلسفة هي «أسمى جوانب الموسيقا وأرفعها شأناً» لأنها بحث عن التناغم في التجريد، ثم أرغمها «بيتهوفن» على التشابك مع الفلسفة، وأدخلها إلى مجال أسرار الروح، وأسرار الحياة الكونية، وخلص «شوبنهور» إلى أن الموسيقا أسمى جوانب الفلسفة، وأنه كما نسمي العالم إرادة متجسدة يمكن أن نسميه «موسيقا متجسدة»

وفي الثقافة الإسلامية، ذهب الكندي إلى أن الموسيقا هي صورة الفكر، أو الروح التي تقابل الكون، وجعلها الفارابي صورة النفس، وعني بها ابن سينا وابن باجة وأحاطا بأسرار تأثيرها في النفس الإنسانية تأثيراً غير مرئي، وهكذا وسمت الحضارة الإسلامية بموسيقاها كل مظهر، وراحت ترقى به صعداً فتحيله انسجاماً خفياً يسبح بأنغام الملأ الأعلى، ويؤلف بين الجوهر والعرض على فيض الخلق المتجدد. وإنما كانت الموسيقا سمة الثقافة الإسلامية لأن الإسلام قام على التوحيد المطلق المنزه عن العصور، البريء من التشخيص، ولأن فلسفته قامت على التناغم بين العقل والقلب، والجسم والروح، والجزئي والكلي، إذ تحيل هذه الثنائيات نغماً واحداً يعبر عن الوجود تعبيراً موسيقياً صوفياً. قال ابن سبعين، إن الوجود كله صورة واحدة محيطة بظاهره وباطنه، وإنها تشتمل على ما لا يُحصى من الصور التي تعمر الوجود، ثم تفنى فلا يبقى إلا وجهه الكريم المنزه عن الصور.

3 ـ موسيقا اللغة:

ولقد ظهرت موسيقا الحضارة الإسلامية أول ما ظهرت



قبة الصخرة - القدس - 1540-1550م.



المقامة السابعة من مقامات الحريري - بغداد - 1237م - المصور الواسفي.

في اللغة العربية؛ إذ أن الحروف العربية تنطوي على أبعاد موسيقية تظهر في الكلمة، ثم في الجملة. حتى إن أي تغيير في صورة اللفظ منفرداً أو منتظماً يعني تغييراً في المثال الذهني؛ أي أن تغيير الصورة اللفظية يعني تغيير النغم المعنوي، وإن النغم الكلي ينبع من الإيقاع الجزئي؛ وذلك هو ما ظهر في نظرية النظم للجرجاني، واتضح في مقارنته بين سبيل النظم

في اللغة، وسبيل الأصباغ في الصور والنقوش، فكما أن النقش موسيقا الشكل التي تنتظم صوراً جزئية، فإن النظم موسيقا اللغة التي تنتظم صور الألفاظ، وهنا نلاحظ صلة ذلك كله بنظرية الأشاعرة في أن «العرض لا يبقى زمانين» إذ إن صور الألفاظ - وهي أعراض -، وصور النقش - وهي أعراض كذلك - لا تلبث أن تفنى في فيض الخلق المتجدد لتفصح عن الموسيقا



مخطوط منافع الحيوان - مراغة (إيران) حوالي 1294-1299م - مكتبة مورغان - نيويورك.

المطلقة المتحررة من الصور، وهكذا لا تفتأ العبارات في اللغة، والأشكال في الزخرفة - سواءٌ تماثلت أو تخالفت - تتجدد لتتعالى أنغاماً لا صور لها.

4 - موسيقا الشعر:

وإذا كان أمر الموسيقا واضحاً في صور اللغة، فإنه خفيٌّ في صور الشعر؛ إذ ليس المراد بالموسيقا هنا إيقاع العروض الناجم عن انتظام التفعيلات، فإن هذه هي الموسيقا الظاهرة، وإنما المراد الموسيقا الباطنة المعبرة عن عميق المشاعر، وبليغ الأفكار، ومن الغريب أن الموسيقا الباطنة المعبرة كانت تخفى غالباً في الشعر العربي لتبرز الموسيقا الظاهرة المصورة التي تبهر العين دون النفس، حتى إن المرء ليبصر الموسيقا في

الأشكال أكثر مما يبصرها في الأفكار، فيبصر مثلاً الموسيقا التي تنزع المطلق في الزخرفة التي تفني المادة، والعمران الذي تزخر به المدن، والخط الذي يزين الجدران، ولا يجدها في الشعر الذي ظل حبيس الخيال الحسي لا يجاوزه، وكأنه يرسم العلاقات الذهنية بين الأشياء المرئية رسماً لا يفسح المجال لأنغام الروح، تماماً كما كان أفلاطون يتخيل أن مهمة الشاعر أن يحمل مرآة يعكس بها صور الأشياء، مع أن بعض مفكري الإسلام لاحظوا أن غاية الشعر والموسيقا معاً هي التعبير عما خفي من مكنونات النفس، وعجزت اللغة عن إظهاره، كما يروى عن أبي سليمان المنطقي: «وزعمت الفلاسفة أن النغم فضلٌ بقي من المنطق لم يقدر اللسان على استخراجه، فاستخرجته الطبيعة بالألحان ـ على الترجيع لا على التقطيع ـ فلما ظهر عشقته النفس، وحنّ إليه الروح.

وواضح هنا أن النغم تعبيرٌ لأنه تكميل ما نقص من اللغة، وأن الشعر كان ينبغي أن يُكمل بأنغامه ما نقص من اللغة أيضاً، لا أن ينصرف إلى العلاقات الذهنية الجامدة البعيدة عن أن تثير عشق النفس وحنين الروح، على أن الشعر ظلَّ ـ مع ذلك ـ يفُصح حيناً بعد حين عن دفقات من الموسيقا الباطنة تروع النفس، كما هو شأن الوقوف على الأطلال في الشعر الجاهلي مثلاً، وما يثيره هذا الوقوف من شجوٍ غامضٍ يعبر عن إيقاع الشاعر الخفي وهو يستجلي أسرار الوجود والعدم، ولعلّ هذا الجزء من القصيدة الجاهلية هو الجزء الموسيقي الباقي من أنغام الشعر الأولي، يوم كان الشعر محض تعبير عن حيرة الإنسان أمام لغز الكون قبل أن يغدو تصويراً محضاً، أو لعباً محضاً بالخيال.

وإذا كانت صلة الشعر بالموسيقا ـ ظاهرة وباطنة ـ قد ظلّت معقدة على نحو ما، فإن صلة النثر لم تكن كذلك؛ إذ أفاد النثر من اضطراب الشعر في علاقاته الموسيقية، واكتفى بموسيقاه الباطنة في الأفكار، والخواطر، والمشاعر، يوقّع بها من الأنغام ما يغني العقل، ويبهج الفؤاد، حتى لتخاله شعراً لولا نقصان فيه، بل إنه ليفوق الشعر أحياناً بما أتيح له من التوازن والسجع فضلاً عن الخيال.

5. موسيقا الزخرفة:

ذلك هو شأن الموسيقا في الفكر والشعر يظهر خفياً حيناً وجلياً حيناً آخر، فإذا أردنا أن نحدد الفن الذي اتخذته موسيقا الحضارة الإسلامية صورة لها ألفينا فن الزخرفة التي تمضي بنا من الأزل إلى الأبد، في صور لا حصر لها تتوالى بين الوجود والعدم كوميض البرق، ثم تتلاشى كما يتلاشى الأعراض في الزمن الثاني لتتراءى الأنغام المجردة سابحة في فضاء الروح حتى لقد رأى «شبنغلر» أنها حولت الشكل الهندسي، والنحت المادي، والتصوير الزيتي إلى انطباعات عصفت بالصور، وتحررت من الجسد، في دائرة سحرية ذهبية تحمل الناس بعيداً عن الواقعة الدنيوية إلى الرؤى، وتنفذ إلى كنه العالم ومغزى الفن، وما أبلغ قول «كانط»: إن الزخرفة العربية أجمل من غادة حسناء!؟.

وهكذا تبدت النقوش أنغاماً يصغي إليها القلب قبل السمع، ويخشع أمامها الفكر قبل العين.وكأن المزخرفين يومئون إلى أن اختلاف الأشكال، وبريق الألوان، إنما هو سرابٌ إذا ما تأمله المرء لم يجده شيئاً، ووجد الله عنده، وهكذا فإن اتخاذ الأشكال لم يكن لإثباتها وإنما كان لنفيها كما تنفى المادة بتحويلها إلى فن، فكما أنه ليس للأشكال أو الألوان نهاية لأنها أعراضٌ تتقلَّبُ على الجوهر المطلق، كان لا بد من الوقوف على الجوهر المطلق الكامن فيها وذلك بنفي كثرة الأشكال إزاء وحدة النغم.

وقد أشار «حيدر بامات» إلى أن العامل الديني منح الفن الإسلامي صبغة روحانية مجردة إلى الغاية إذ قال: «ولا بد أن أخيلة جامحة هي التي تصورت هذه المنحنيات المتشابكة والخطوط المستقيمة التي تسوق النفوس إلى الأحكام العذبة، أو التأملات الهادئة، أو الصولات الوجدية التي محصَّتْ أشكالاً هندسية، ورُدَّتْ إلى نسق خطي أقرب إلى الرياضيات أو الموسيقا، أو شكل من الفن يفصح عن الفكر الإسلامي الذي يبصر النظام الإلهي المطلق الثابت وراء ظواهر العالم الحي المركبة النافرة، ويدرك وحدة النفس تحت اشتباك الأحاسيس والأفكار».

ومن الباحثين من يرى في الزخرفة تسبيحاً رمزياً؛ إذ يذهب «علي اللواتي» إلى أن حالة التشبع البصري تفضي إلى استحالة قراءة الأشكال، ومن ثم فهي تنفي المادة الحاملة لها، وتخفيها لئلا تلهي النفس عن التأمل في الله، فضلاً عن الحيز الجمالي للشكل الذي توحي ذراته المرتعشة بإيقاع

الذكر والتسبيح تعبّر به المادة عن عجزها أمام قوته، ونقصها أمام كما له. وهكذا فمن الجلي أن إيقاع الأشكال يكتمل بإيقاع الألوان، ويتحدان دوائر تتصاعد أنغامها إلى الملأ الأعلى، وربما كان الشعور الصوفي لأولئك النقاشين المزخرفين علّة الولوع بالنقطة والخط والدائرة، وهي تمثل مفهومهم عن صلة الإنسان بالوجود، فالنقطة عند «ابن سبعين» مثلاً هي الحق، والخط هو الوهم، ومن انفصل عن خط وهم واتصل بنقطة حق حُمِدَ حاله، وأدرك مغزى الوجود، وانتهى إلى دائرته، فهو النقطة، وهو الخط، وهو الدائرة، في وجود سيّال يسيل ولا يقف، ويستمر ولا يختلف، وبذلك كانت موسيقا الزخرفة هي موسيقا الروح الصوفي ينقش أشكالاً وخطوطاً ودوائر تبدد أوهام المادة، وتنكر سطوتها، وتجعلها بريقاً سحرياً أخاذاً يذكر بالحق المنزّه عن عجز الصور ونقص الألوان، ومن ثم لم تكن الزخرفة تصوُّر شيئاً، وإنما كانت تعبر عن شيء، ولنقل إنها موسيقا التجريد التي سكب فيها الروح الحضاري الإسلامي فنه المذكّر بسر الخلق؛ فكما أن الغاية من كثرة الجزئيات في الزخرفة نفي الشكل، فإن الغاية من كثرة الصور في الكون نفي الصورة عن الخالق؛ إذ لا يخلق الصورة إلا من لا صورة له، وعلى ذلك فإن ما نبصره في الموسيقا إنما هو الأنغام لا الأشكال، لأنها تسمع فترى، وترى فتسمع، ثم لا تُرى ولا تسمع، إذ تنتقش في النفس مُثلاً يدركها الحس.

وصفوة القول أن الزخرفة ربما كانت المغزى الرمزي للفن الإسلامي، كما كان النحت هو المغزى الرمزي للفن اليوناني، لا لأنها زخرفة الشكل، وإنما لأنها موسيقا الشكل، كما كانت نظرية النظم موسيقا اللغة، وكان التصوف موسيقا الفلسفة.

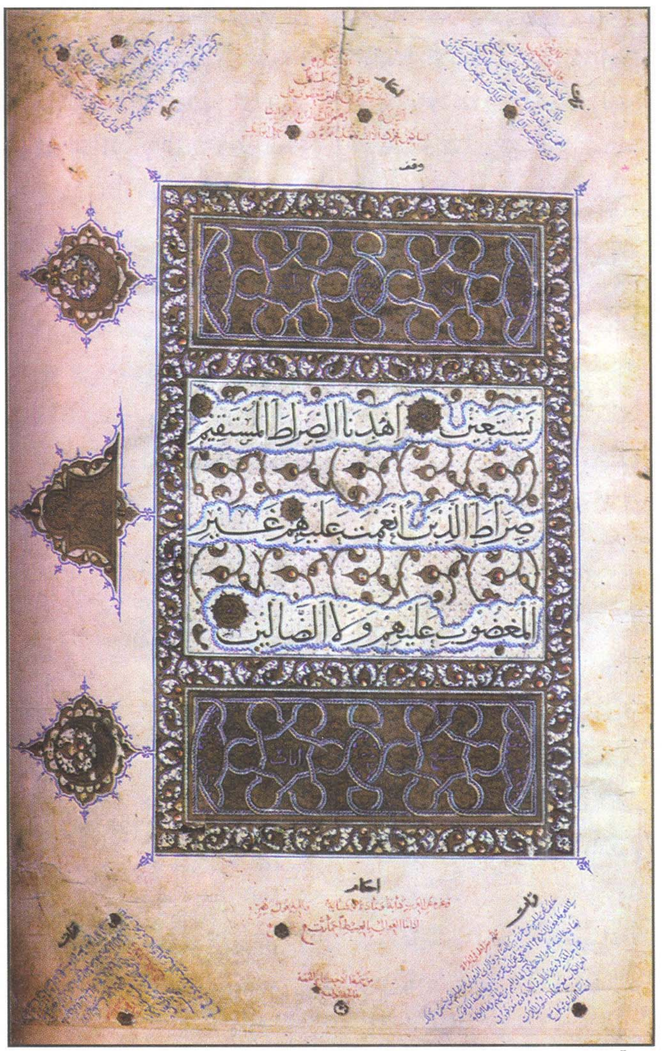
6. موسيقا الخط العربي:

بسطت الزخرفة سلطانها على الخط العربي، وحولت الحروف التي تدركها العين أنغاماً علوية تصغي العين من خلالها إلى إيقاع المعنى؛ ولقد أحس القدماء بأن الخط ضرب من موسيقا الحرف فقيل عن «ابن مقلة» أول الخطاطين العظام إن الخط أفرغ في يده كما أوحي إلى النحل في تسديس بيوته؛ وكأن القائل كان يلاحظ التناغم الموسيقي الذي يصوغه الوحي في بيوت النحل كما يصوغه في حروف الخط. وكان علي بن جعفر الكاتب يتورع من أن يحمل ثقلاً أو يرفع سوطاً لئلا يتغير إيقاع خطه بتغير إيقاع يده، وأدرك أبو سليمان المنطقي فيلسوف الجمال الإسلامي أن هذا الوصف مشتق من الموسيقا التي يؤثر فيها زيادة نقره، أو نقصان نقرة، ولطيف الحس متصل بالنفس اللطيفة، كما أن كثيف النفس متصل بكثيف الحس.

وهكذا اشتبك الخط بالزخرفة، وآل إلى أن يكون زخرفة؛ فاستعار الأوراق والأزهار، وأولع بالتماثل والتقابل، وظهرت فيه المربعات والمثلثات والدوائر.

وقاربت أشكاله الأربعين، بل تجاوزتها، وبدا كأنها بلا نهاية حتى لقد فسَّر قتادة قوله تعالى: «يزيد في الخلق ما يشاء» بأنه الخط الحسن، وبذلك لا يقف الخط عند ثبات الشكل، وإنما يجاوزه إلى تجدد الإيقاع. وينبئ عن ذلك لفظ الجلالة: «الله» الذي يحيط ألفه بالوجود، ثم تجعل مستقرة في الهاء موحدة بين الهاء والدائرة في إشارة إلى مركز الوجود. ويبدو أن موسيقا الخط كما قال «الحبيب بيدة» كانت محاكاة لترتيل القرآن الذي يعتمد اللحن، او كانت توازناً بين الشكل الهندسي، والشكل النباتي، أو أداة جمالية تحمل كلمة الله وتشيعها في الفنون كلها. يقول شاكر مصطفى: «لا يكاد يوجد فن إسلامي ليس فيه حضور كامل للكلمة العربية، للحرف العربي المكتوب أو الملحن، إنه الفن النبيل بامتياز، لقد حوّله الفنانون المسلمون إلى موسيقا وتصوير شكلي، وتأمل ديني للكلمة، ورمز جمالي، وبراعة تقنية: توازنه، تنويعاته، أشكاله، عناق خطوطه، تناسب تكوينه على ميزان النقاط، كل ذلك حوله إلى فن إسلامي بامتياز أشاع الوحدة في جميع الفنون الأخرى. وخلص ثروت عكاشة إلى أن تنسيق الخط العربي وجماله يجمع بين جلالين: هذا الجلال السماوي، وذلك الجلال الدنيوي.

فإذا أردنا أن نلتمس وحدة الفنون في الرمز الفني قلنا: إن موسيقا الخط إنما تنساب من الألف التي جعلها الفنانون معيار انسجام الحروف، لأنها الحرف الأول من لفظ الجلالة، وهي الجوهر الذي تتقلب عيه صور الحروف الأخرى، ومن ثم كانت نسبة صور هذه الحروف في الوجود العيني من حيث عدد النقاط هي نسبة الألف ذاتها، ويدرك المتأمل في الخطوط أن الألف هي المحور الذي تدور الحروف في فلكه، وأنه يحيط بها، ويحنو عليها، إلى أن ينعقد دائرة في الحرف الأخير من لفظ الجلالة: «الله» هو الأول والآخر وهي مستقر الصور جميعها،



القرآن بالخط الثلث - القرن 14 - المتحف الوطني بدمشق.

وبين الألف والهاء ينساب إيقاع الحروف موحياً بأن انسجامها صورة من الانسجام الكوني؛ ومن ثم يمكن القول، إن الألف هي الحرف الواجب الوجود، وإن باقي الحروف ممكنة الوجود، ونسبتها إلى الألف نسبة المجاز إلى حقيقة، أو العرض إلى الجوهر، وبذلك يمكن فهم فلسفة الوحدة في الخط، لأن مجاز الحروف يؤول إلى حقيقة الألف، كما يؤول مجاز الوجود إلى حقيقة الله، وما الحروف إذن إلا الحروف السيالة كالوجود السيال عند ابن سبعين، فالألف تستقيم ألفاً، ثم تنساب ياء، فهي الألف والياء، وهي المبتدأ والمنتهى، وهي النقطة والخط، وهي الدائرة والمحيط، وكما سالت النقطة في الزخرفة شكلاً سالت في الخط حرفاً، وكان منهما رسم الوجود.

وهكذا كان الخط يمثل إيقاع الحرف في موسيقا الفن الإسلامي.

7. موسيقا العمارة:

قد تخفى موسيقا الزخرفة، او موسيقا الخط، فلا يصغي إليها إلا من أوتي رهفاً في السمع والبصر، وفي القلب قبل ذلك، بيد أن موسيقا العمارة تكاد تبهر العيون، فالعمارة موسيقا متجمدة

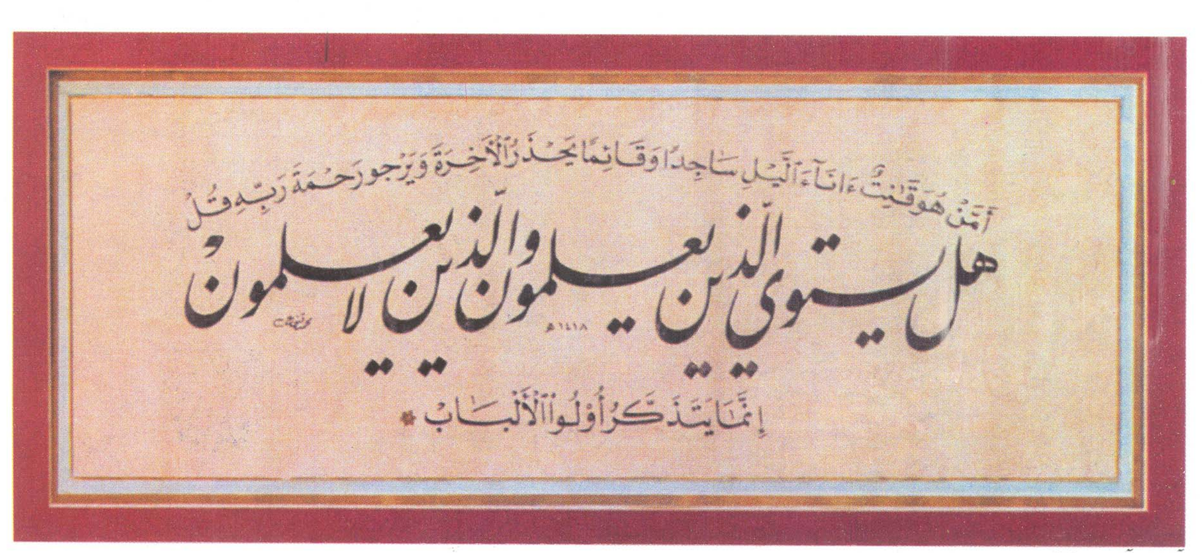
تفصح عن إيقاع الحضارة، والمدينة تجسيد لشعور معين بالحياة يتضح في خططها، وميادينها، وأزقتها، وبيوتها، ومادة عمرانها، ومن ثم كانت اليونانية تختلف عن المدينة الأوروبية أو العربية مثلاً، وكان الذي يتجلى في ضيق الشوارع وتعقيدها وعدم تناسقها يعارض الإيقاع الأوربي الذي يتجلى في عرض الشوارع، وتنظيمها واستقامتها والإيقاع العربي الذي يتجلى في دوران الشوارع حول مركز واحد. ومردُّ ذلك ميل اليونانيين إلى المحدود، وجنوح الغربيين إلى الفراغ، وتعلق المسلمين برمز الطواف.

وإذا كانت العمارة أول فن يحمل مغزى الروح الحضاري، أمكن القول إن البناء العربي الإسلامي مثلاً يبدأ من الداخل، وهاهي ذي القُبَّة تؤكد ذلك بانطوائها على الداخل انطواءً حميماً لا يعارض شموخ المئذنة، وإنما يتناغم معه ويكمله ليرمزا معاً إلى البعد الروحي بين السماء والأرض، ومن الواضح أن العمارة الإسلامية انصرفت إلى إبراز الجمال في الزخرفة الداخلية دون الخارجية، وكان لزاماً أن تقوم فلسفة العمارة الإسلامية على الإعراض عن الظاهر، والانصراف إلى الباطن، مثلما قامت فلسفة الأخلاق الإسلامية على أن الله لا ينظر إلى الصور وإنما إلى القلوب، فلا بأس أن يكون ظاهر البناء حجارة صماء، أما باطنه فصَحْنٌ تتكشف فيه السماء، وينبجس منه الماء، وتطوف به الغرف، ويومئ هذا الباطن إلى صورة الكون، فالصحن هو المركز الذي تطوف به الغرف كما تطوف الأفلاك بمركز الكون، ويزدان هذا الصحن بما أفاء به الله من أشجار وأزهار وأطيار، وتزدان الغرف بما يبهر الخيال من خطوط ونمارق وزخارف، ولم يكن للبناء - الذي لم يكن ظاهره إلا سوراً محكماً، شرفة لأن الشرفة انشغال بالظاهر دون الانطواء على الذات.

وإذا كان لنا أن نصغي إلى إيقاع العمارة رأينا أنه الإيقاع الدائري أيضاً كإيقاع الزخرفة، وإيقاع الفلسفة، يطوف بالمركز إيذانا بالعروج، وربما كان ذلك طبيعياً في حضارة قامت على أن الله إنما هو الوجود الواجب يطوف به الوجود الممكن، ورأت في الكعبة مركزاً للوجود الرمزي يطوف به الوجود الإنساني، ونفت فكرة الصراع لتثبت التناغم؛ إذ ظفرت بالحجر الأصم، وتغلغلت فيه، فبددت ثقله بتناغم البناء ذاته تارةً، وبسحر الزخرفة تارة أخرى، وبروعة الخط تارة ثالثة، فكأنها سخرت كل إيقاعاتها لتنطق الحجر بآيات الفن، وكان لها ما أرادت، فتناثرت البيوت والقصور والمساجد عقوداً من نور، وقناطر من نغم، لا تسعى إلى البقاء المادي بقدر ما تنشد الخلود الجمالي تجلو به صفة من صفات الله: الجمال، وذلك أنه إذا ما اندثرت الأبنية لم تندثر أنغامها أبداً وإنما تكررت تكرار أنغام الزخرف بلا نهاية.

وهكذا إذن انسابت الموسيقا المجردة المتسامية في كل الفنون الإسلامية، فتموجت في الشعر، وتعالت في الزخرفة، وصدحت في الخط، وجمدت ماثلة للعيان في العمران، ونالت بذلك كله حظوة التجرد من الحس، والتسامي إلى المطلق.

* * *

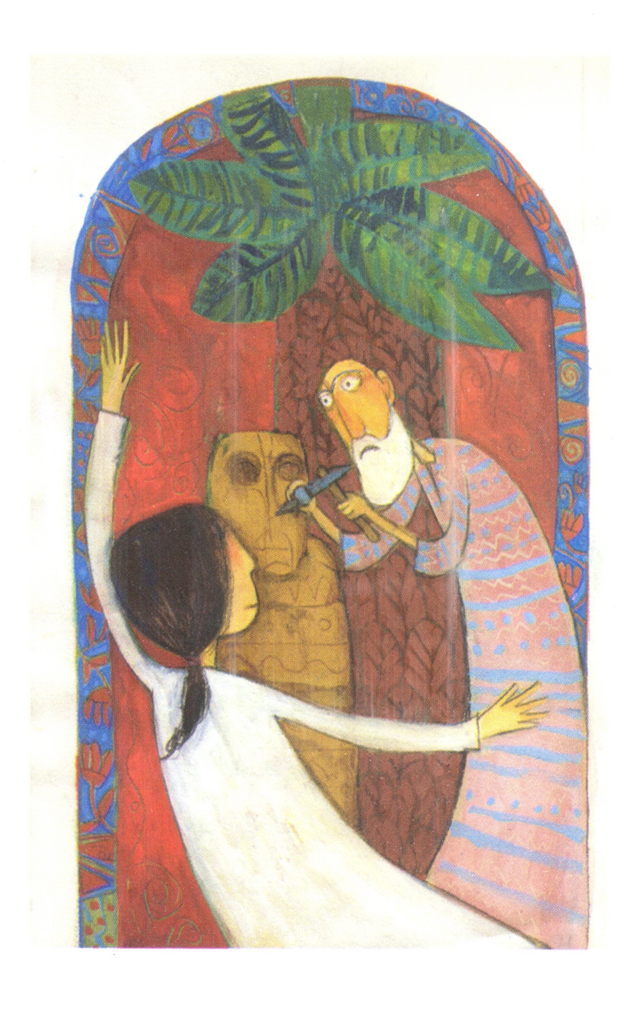


آية قرآنية - 25سم - الخطاط محمد قنوع.

لقــــاء..

مع الفنانة لجينة الأصيل..

■ التحرير



الفنانة التشكيلية «لجينة الأصيل» فنانة ناشطة في الحياة التشكيلية، فقد أغنتها كمصممة إعلان، وكممارسة للوحة التشكيلية، وكمبدعة في فن الرسوم للأطفال، وكان نتاجها متميزاً في كل من هذه المجالات، مما جعلها علاّما خصباً في مسيرة تاريخ الفن السوري الحديث. وقد كان لمجلة «الحياة التشكيلية» هذا اللقاء معها، الذي يكشف عن سعة مجال فن الطفل، ومطالبه، ونشاطاته، وعمّا قدمته هذه الفنانة بشكل خاص للطفولة، مما أكسبها التقدير المحلي والدولي.

■ أنت فنانة، عرفتِ بتصميم الإعلانات، كما عرفتِ بفن آخر هو الرسم للأطفال..

ما هي دوافعك لممارسة هذا الفن؟ كيف بدأت الدخول إلى هذا المجال؟.. وما هو أول عمل بدأتِ به؟

- ما كان يسيطر عليّ في البداية، هو الرغبة بالعمل في الديكور المسرحي، لأن هذا الاختصاص، كان يبدو لي أنه يجسّد علاقة الفن بالأدب، وكان ذلك أمراً هاماً بالنسبة لاهتماماتي، كنت أرى أن الطريق الصحيح لعيش هذه


Loujaina



العلاقة هي بالاندماج في العمل المسرحي.

أثناء دراستي في كلية الفنون الجميلة بدمشق، نويت عمل مشروع تخرجي مسرحاً للأطفال، أو حديقة للأطفال، إلا أن ظروفاً كسفر أستاذي البولوني جعلني أغيّر هذا المشروع. يبدو لي الآن أنني فكرت بشيء للأطفال، دون أن اعرف أني سأتوجه برسومي للأطفال مستقبلاً.

عندما تخرجت من الكلية عام 1969، أخذت عملاً مسرحياً، وهو موت بائع جوّال مع المخرج محمد الطيب، وكان من المفترض أن أقوم بتصميم ديكورات هذه المسرحية، ولكني وجدت صعوبات، تمثلت بأن مهندس الديكور هو منفذ لطلبات المخرج، وليس واضع أفكار، وبذا لم أقدر على المتابعة.

وبالصدفة.. فإن مجلة أسامة للأطفال هي في نفس بناء مديرية المسارح، فمررت على المجلة، وكان الأستاذ عادل أبو شنب سكرتير التحرير يومها، فأعطاني قصة بشكل سيناريو من صفحتين، أنجزت رسومها، وكان نشرها مفاجأة لي. فأحببت العمل، ذلك أن أهم شيء بعمل الأطفال، أن تكون صادقاً، هو عمل لا يقبل الزيف، بعد تقديمي عدة أعمال للمجلة، وكوني أصبحت ملتزمة بهذا العمل، وحريصة عليه، طلب مني الأستاذ عادل إخراج المجلة. لم تكن لدي ممارسة في الإخراج، ووجود فنانين مثل ممتاز البحرة، ونذير نبعة، جعلني أحس أنني نقطة صغيرة، نقطة في بحر، كنت مرتعبة وخائفة، وهذا الخوف مازال يلازمني حتى هذه اللحظة، عندما أمار عملي الفني.

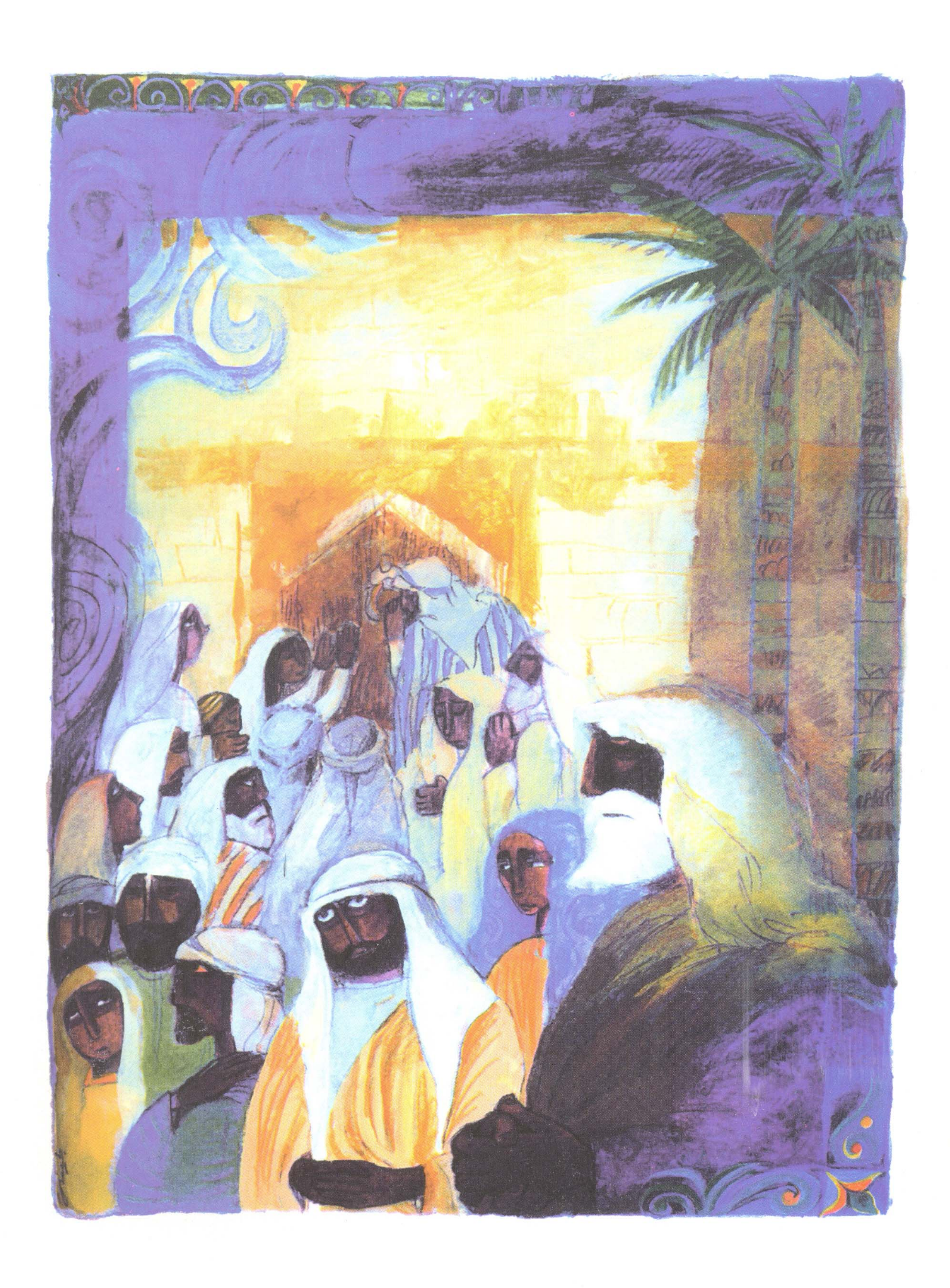
قليلاً، قليلاً، دخلت مجال فن الأطفال. وإذا كنت قد بدأت أعرف كمصممة للإعلان، وهو مجال له مردود مادي جيد، إلا أن العمل للأطفال كان يحقق لي سعادة شخصية عبر الحكايا والأحلام، مما جعلني، استغني عن أشياء كثيرة ومربحة، مقابل هذه السعادة الداخلية.

خلال هذه الفترة، عملت بالرسوم المتحركة للإعلان، كأفلام إعلانية، فعملت ثمانية أفلام، كان واحد منها عن الترشيد للمياه. كان هذا العمل يحتاج إلى التبسيط فنياً. وكعمل فهو مربح مادياً، إلا أنه لم يستهوني. أحسست أنني اعبّر بنجاح أكثر من خلال ملمس الكرتون واللعب بالألوان، وأن هذا يغطي حاجتي الفنية، وحاجتي التعبيرية.

■ هل استنفدتْ مجلة أسامة كل طاقتك؟.. وكل تطلعاتك؟..

- مجلة أسامة كانت البداية، ومن ثم صدرت مجلة رافع للأطفال، عن مؤسسة الوحدة، وكان رئيس تحريرها الكاتب المعروف زكريا تامر، فعملت فيها، وعندما كتب زكريا تامر مجموعة قصص للأطفال نشرت بمجلة «سامر» اللبنانية، كلفني بعمل رسوم لها، وهنا.. بدأ خروجي من الإطار المحلي، أي من سورية. فبدأت شيئاً فشيئاً أعرف في الأوساط العربية، فعملت عدة مجلات للأطفال، في أعدادها الصفر، مثل مجلة «شبل» السعودية، ومجلة «سيدرا» الكويتية ثم رسمت في مجلة «أحمد» اللبنانية.

وخلال هذه الفترة، التي كنت أعمل فيها برسوم الأطفال، وبالطريقة التقليدية، طريقة الرسوم الصحفية، أو المصورة الصحفية، كنت أحس بافتقادي لشيء ما، وعندما وضح لي هذا الأمر، وهو رغبتي بتحقيق الذات عبر اللوحة التشكيلية. وهكذا.. رغم شهرتي التي اكتسبتها في مجال رسوم الأطفال والإعلان، قررت بعد عشرين سنة أن أترك الإعلان، وأتوقف عن الرسوم للأطفال، لأتفرغ للوحة التشكيلية، وانقطعت عن كل ما ليس له علاقة باللوحة لعدة سنوات، تقريباً 3 .4 سنوات، أنجزت خلالها معرضي الفردي الأول عام 1990 بصالة السيد في «دمشق». وشاركت في كثير من المعارض، وفي عام 1992



أقمت معرضي الفردي الثاني في «عمان»، وفي عام 1993 أقمت معرضاً في «باريس»، وآخر في مدينة «فامك» القريبة من مدينة «ميتس» بفرنسا، واستضفت لمدة ستة أشهر عام 1994 لإقامة معرض بروما، على هامش مهرجان للشركات الدوائية.

وبما أنني كنت أتردد على إيطاليا في هذه الفترة، فقد زرت لأول مرة معرضاً ببولونيا لكتب الأطفال، وهو أهم معرض دولي في هذا المجال، يقام كل عام في مدينة بولونيا شمال إيطاليا.

وعندما رأيت هذا المعرض ومعارض أخرى تلته، عرفت كم لدينا من جهل ونقص في المعرفة عن هذا المجال الحيوي والهام لبناء أطفالنا.

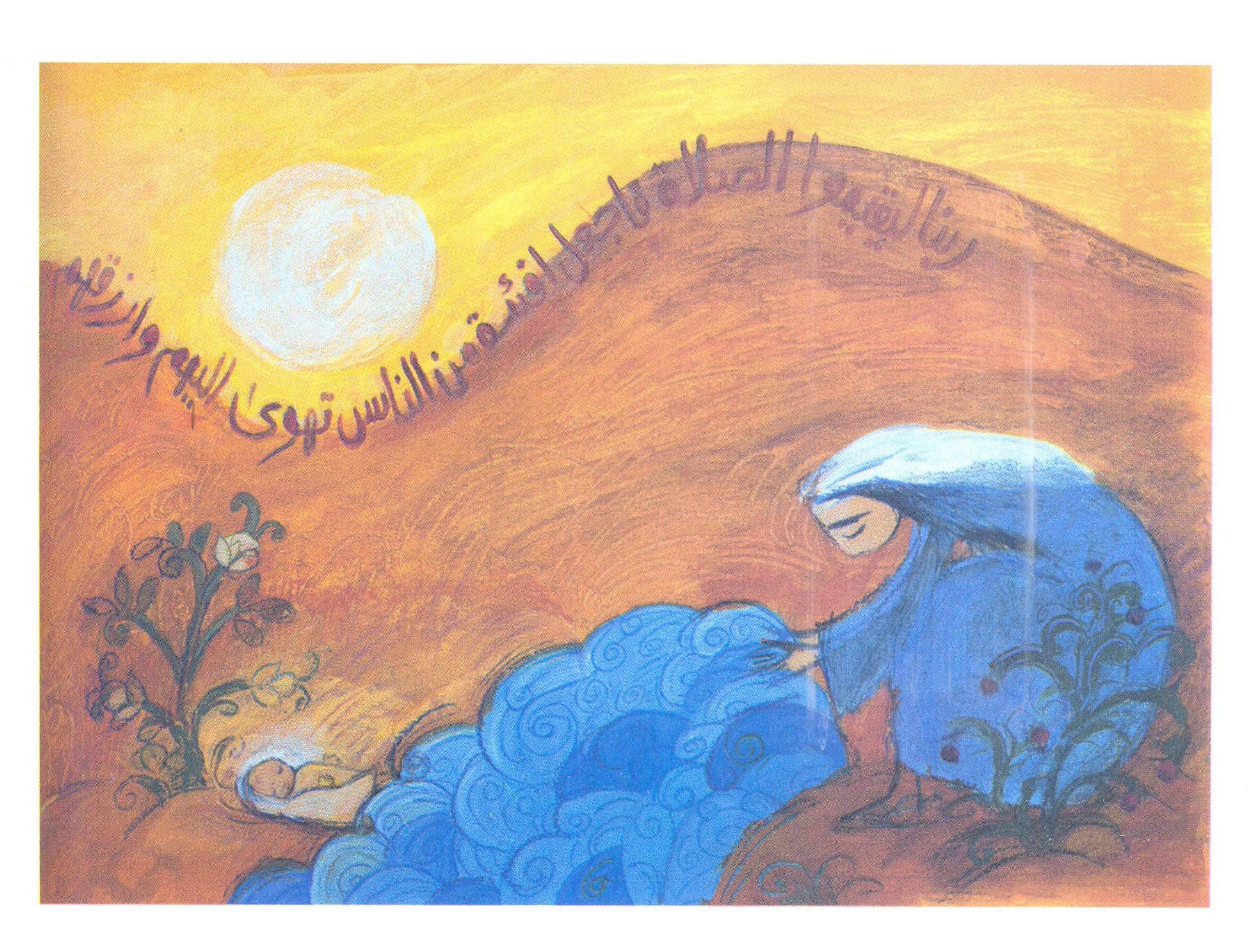
■ ما هي برأيك خصائص فن رسوم كتب الأطفال؟

. العمل الفني المقدم للطفل لا يقل أهمية عن ما يقدم لأي شخص بالغ، لذا فإن احترام عقل الطفل يعتبر من أهم الأشياء التي يتمتع بها كل من يتقدم بعمل له. فالطفل أكثر دقة وصدقاً وانتقاداً من الكبير، وعنده عين نظيفة ومحاكمة دقيقة.

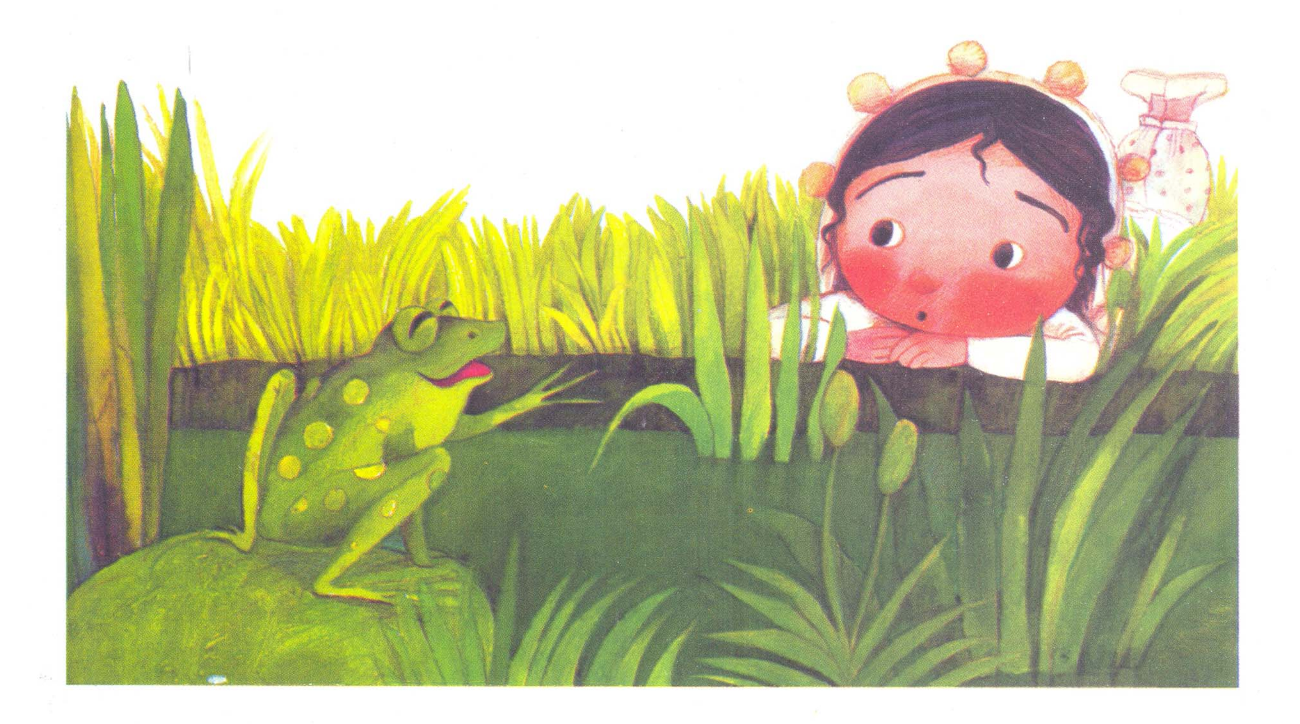
. ضرورة تقديم كم من الخيال والرؤية الجمالية تنشط وتحرض مخيلة الطفل، وهذا ما يؤهله للقدرة على الابتكار في أي مجال يختاره مستقبلاً؟ مع الانتباه أن تترك اللوحة المقدمة للطفل فسحة كافية لمخيلته وأن تكون محرضاً دائماً لخياله.

. التعبير عن الفكرة بشكل واضح من خلال العناصر المرسومة مع الاستعانة بالتقنيات الفنية في التعامل مع اللون والملمس وكل التقنيات متاحة بشكل أن تخدم الموضوع، تماماً كما في اللوحة التشكيلية لتصبح الرسوم المقدمة في كتاب الطفل (لوحات في كتاب).

. التأكد من صحة المعلومة المقدمة للطفل عن طريق الرسم، لأنها ستكون مستقبلاً جزءاً من ذاكرته البصرية.







. الإيمان بحقيقة أهمية خيال الرسام بقدر أهمية خيال الكاتب في قصة الطفل، إذ لم يعد رسام كتب الأطفال رساماً توضيحياً مهمته شرح فكرة الكاتب فقط وإنما يطلب منه إضافة جرعات من الخيال على النص عن طريق الرسم بما يخدم فكرة الكاتب ويفتح آفاقاً جديدة تصب بنفس الاتجاه الذي يعبر عنه الكاتب.

■ برأيك.. هل يستجيب هذا الفن كفاية لحاجات الطفل؟

. في هذا الوقت، هناك منافسة كبيرة للكتاب والمجلة. فالتلفزيون والكومبيوتر، بما يقدمان من أفلام الرسوم المتحركة وألعاب ترفيهية، يغزوان أذهان الأطفال.

ومع ذلك.. فإن الكتاب فيه شيء من الخصوصية، فعبر التوجه التثقيفي عن طريق الترفيه، وعبر اللون الجميل، وعبر التقنية الجيدة، فإن هذا الكتاب يصل الطفل بعالم الكبار، بل إن هذا الكتاب يمكن أن يقوده لفهم الاتجاهات الفنية كالتعبيرية والتجريد، من الضروري أن يستلهم الرسام هذه المدارس، فيبني بهذا ذوق الطفل وثقافته.

■ هل من الممكن مقارنة مساحة هذه الاستجابة في سورية، مع ما هو متوفر من مطبوعات للأطفال في البلدان العربية؟

. لقد بدأت مجلة «أسامة» بداية عظيمة، حيث كرست رسومها لأفضل الفنانين السوريين، إلا أنها الآن أقلّ مستوى. كذلك.. فهناك مجلات أخرى مثل «الطليعي» و «النيلوفر». وفي الواقع.. فإن هذا غير كافٍ لسدّ حاجات الطفولة عندنا، علماً أن هناك العديد من المجلات العربية تأتي إلينا، وربّما.. كانت ملاحظتي على عدد من هذه المجلات أن ما يقدم فيها للأطفال، لا يهتم لحاجة الطفل بقدر ما يهمه المردود المادي.

■ هل من علاقة بين رسوم الكتب المدرسية، ورسوم المجلات أو كتب الأطفال؟..

. بدأت رسوم الكتب المدرسية مع رسوم الفنان ممتاز البحرة، وكانت جيدة جداً، ولكن.. فيما بعد لم تعرف التطور، وصارت تقليدية، وغير مشوقة للطفل.

رسوم الكتب المدرسية رسوم توضيحية بحتة، وليس



المطلوب فيها الخيال، أي أنها توضح للطفل عناصر محددة، في حين أنني أرى أنها تحتاج للتشويق والإمتاع، فالصورة تضيف إلى الكلمة المتعة والفهم، وهذا غير متوفر في رسوم الكتب المدرسية حالياً.

أما رسوم الكتب فتختلف، لأن الفنان لديه مطلق الحرية لخياله ولتقنيته. كتاب الطفل يؤمن صفحات فنية، صفحات هي لوحات تربط الطفل بالحركات الفنية، وتطور ذوقه، في حين أن رسوم الكتب المدرسية تخضع لشروط: فمساحة الرسم صغيرة، وهي محدودة الكلفة، وبذلك لا تعطي للفنان القدرة على الحرية في تقديم التقنيات المناسبة.

وهنا لابد من الإشارة إلى أن كتاب رسوم الأطفال الجيد يتطلب إمكانية مادية، وإخراجاً متميزاً، وهذان الشرطان يجعلان كلفة الكتاب عالية، لا يغطيها إلا الطباعة بعدد كبير من النسخ، فإذا كانت النسخ محدودة، متناسبة مع عدد القراء، فإن هذا الأمر يدفع الممول للأحجام عن تبني المشروع الفني المميز.

■ أسلوبياً هل تتلمذت على رسوم فنان معين؟..

- في الحقيقة لم أتتلمذ على يد فنان معين ولكن أثر بي العديد من الفنانين المتخصصين في هذا المجال.

ففي مرحلة الطفولة أثر بي بشدة الفنان المصري «بيكار» الذي كان يرسم شخصية سندباد في مجلة سندباد ورسومه ذات الخط السلس والشخصيات المحببة لا تزال محفورة في ذاكرتي، أما عندما بدأت أعمل كمتخصصة في هذا المجال اطلعت على أعمال العديد من الرسامين المتخصصين في العالم ودرست أعمالهم أمثال: ستيفان زوفريل، إيفان غانتشف - دوشان كالي، إيف تارليه، كيفيتا باكوفسكا، وآخرين، وأنا دوماً أبحث في المنمنمات الإسلامية التي تعتبر مرجعاً هاماً من أقدم الرسوم التوضيحية في العالم ولما تتميز به من غنى بالحركة والخيال والعاطفة إضافة إلى أهميتها التراثية والشعبية.

■ من هو أول فنان سوري بدأ برسوم الأطفال؟..

- حسب معرفتي.. فهو الفنان ممتاز البحرة، وقد كانت الفترة الذهبية لرسوم الأطفال في سورية، هي الفترة بين 1969 .

1975 حيث شارك أهم الفنانين السوريين في هذه الفاعلية الفنية مثل: خزيمة علواني، نذير نبعة، غسان السباعي، عبد القادر أرناؤوط، أسعد عرابي، أسماء فيومي، حسان أبو عياش، وفي هذه الفترة أيضاً كانت تتم الاستفادة من فنانين عرب مثل: عدلي رزق الله، ومحي الدين اللبّاد.

لقد عرفت مجلة «أسامة» بفترتها الذهبية مسؤولين عنها، فكانوا من خيرة الكتاب مثل سعد الله ونوس، زكريا تامر، عادل أبو شنب، دلال حاتم.

■ من هم الكتّاب الذين يعتمد فن رسوم الأطفال على نصوصهم؟

ـ من كتّاب السيناريو أو القصص المصورة: عادل أبو شنب وله مذكرات شنير ومذكرات أسامة، ودلال حاتم ولها رحلة في فقاعة صابون، ومذكرات خمسة قروش.

وهناك كتّاب للقصة مثل زكريا تامر، وليلى صايا، وعبد الله عبد.

أما في الشعر فهناك سليمان العيسى، وبيان الصفدي، ومصطفى عكرمة، وجمال علوش.

■ من هم الرسامون العرب الذين يهتمون برسوم الأطفال؟

ـ هناك حلمي التوني، وجورج بهجوري، وعدلي رزق الله، ومحي الدين اللباد في مصر، وعلي المندلاوي ولمياء عبد الصاحب في العراق، وحسان زهر الدين، ومحمد بعلبكي في لبنان، وربما كان جديراً أن نشير، أن الرسامين المصريين كانوا متواصلين مع أوروبا وخاصة إيطاليا منذ زمن طويل، أما اتصالنا نحن السوريين فقد جاء متأخراً جداً.

■ من الكتّاب تفاعلتِ أكثر مع نصوصه؟..

ـ أنا أحب كثيراً نصوص الكاتب زكريا تامر، لأنني في الواقع، تتلمذت على يديه، على الرغم من أنه كاتب. اشتغلت مع زكريا في مجلة «رافع» كان يوجهني، إلى ألف باء التبسيط للأطفال.. وهناك الكاتبة السورية «ليلى صايا سالم» والكاتبة اللبنانية «نبيهة محيدلي»، والكاتبة المصرية «أماني العشماوي» والكاتبة الأردنية «تغريد النجار».

■ ما الذي أتاحه لك هؤلاء الكتّاب؟..

ـ الواقع أن الكاتب بنصه الموجه إلى الطفل، يخضع لبعض الاعتبارات، منها مثلاً: العمر، فمع الكاتب زكريا كنت أتوجه إلى الطفل بعمر 7 ـ9، ومن خلال الآخرين أتيحت لي فرصة التوجه إلى عمر 3 ـ 7، فالعمر الأخير، يحتاج الصورة أكثر، القصة تصله عبر الصورة، قبل معرفته للكلمة، وهو محتاج إلى اغناء مخيلته، واغناء عالمه مع الفرح والمرح، مهما كانت المقولة جادة.

النص يخضع لاعتبارات تتعلق بالعمر، فكل عمر له طريقة بالكتابة، لكن كل الأعمار تتطلب من النص المتعة والتشويق، والرسام يتوجب أن يساير هذا الأمر. النص الجيد هو الذي يدفع الرسام بتشوق لرؤية الصفحة الثانية من الكتاب، قبل الطفل.

■ ماهي المشكلة فيما يخصّ كتاب الطفل، هل هي النص أم الرسم؟..

ـ المسألة في النص، الكتّاب الذين يتمتعون بالمخيلة الجامحة، التي تتناسب مع الطفل هم قلة. وللأسف.. ليس هناك تشجيع كاف لهذا الكاتب، إذ يعامل كاتب نصّ الطفل أو أي نصّ مقدم للطفل، بقيمة أدنى، من النص المقدّم للكبار. ومن أجل هذا، فإن كتابنا الجيدين، يهاجرون بكتاباتهم إلى دور نشر تحترم ابداعاتهم، وتعطيها حقها. علماً أن الكتابة للطفل هي أصعب من الكتابة للكبار، ويعاني الرسام من نفس المقياس. والتقدم بأعمال فنية للصغار، لا تقلّ أهمية عن أي عمل فني للكبار، إذا ما روعي في كتاب الطفل المعايير التي تكلمت عنها سابقاً.

■ هل هناك فنانون شباب يتابعون فن الرسم للأطفال؟..

ـ هناك جيل من الفنانين الشباب، الذين تطورت أساليبهم الفنية، ويعتمدون خيالهم الإبداعي، تحاول وزارة الثقافة تشجيعهم، للاستمرار بتقديم أعمال ذات مستوى فني لكنّ المشكلة هي عدم وجود النصوص الصالحة وقد تعرفت إلى مجموعة من الفنانين الشباب عبر تجربتين قمت بها.





الأولى.. بعد عودتي من ورشة العمل مع اليونسكو في براتسلافا، فقد كانت أكثر الأفكار والمعايير قد تغيرت بذهني، مقارنة مع الواقع الذي نرسم به للأطفال. فأحسست أن من المفروض أن أعرّف جيل الشباب عما عرفته، لسبب هام.. أننا متعودون أن نبدأ من الصفر، وليس من تجارب الغير، وبالتالي.. تطورنا يكون محدوداً.

أحببت أن أوفر على الشباب الوقت الذي استغرقني تصحيح المسار، فعملت ورشة عمل في كلية الفنون للسنة الرابعة كمشروع لرسوم الأطفال عام 1999. وقد تعرفت على مجموعة من الشباب والشابات، الذين هم حقيقة مبدعون، لا ينقصهم الإبداع، وإنما التوجيه الصحيح.

التجربة الثانية.. تعرفت فيها على فنانين شباب جيدين. وذلك من خلال ورشة عمل مع فنانة ألمانية، مختصة برسوم كتب الأطفال. كانت الورشة بمعهد غوته عام 2001، وكانت حصيلة هذه الورشة أعمالاً، أقمنا بها معرضاً، لم يكن في مستواه، أقل من المعارض، التي رأيتها في أوروبا.

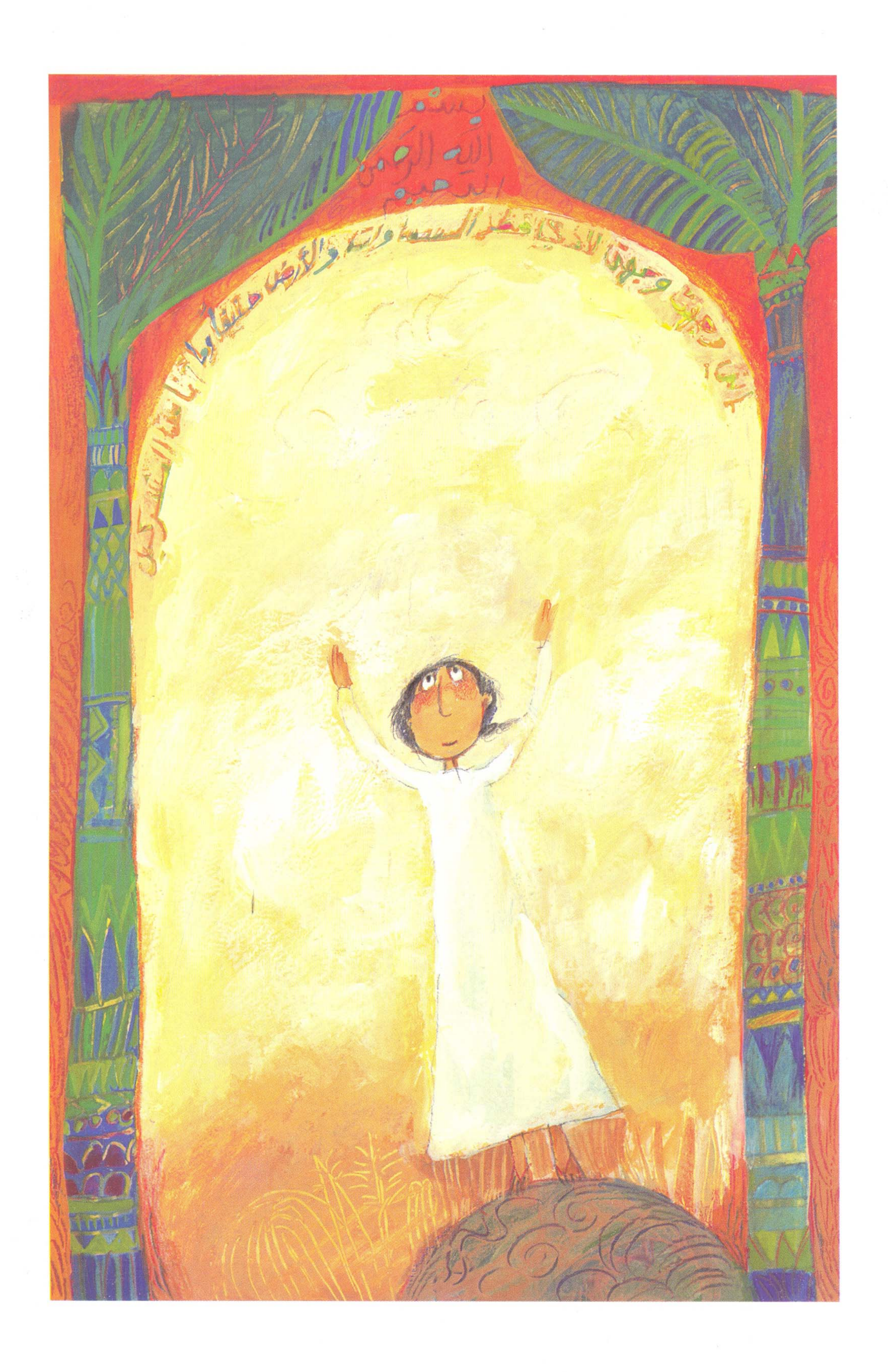
ولكن العقبة في وجه هؤلاء الفنانين الشباب، أن ليس هناك مجال مفتوح لنشر أعمالهم، وبالتالي.. المساحة اللازمة لتطوير إنتاجهم، علماً أن العمل التجاري لرسوم الأطفال يفرض شروطاً على الفنان، من خلال الطلب بتقليد بعض الرسوم أو الشخصيات المعروفة في مجلات أوروبية، وهذه الشروط ليست التربة المناسبة لانطلاقة هؤلاء الشباب وتطوير إنتاجهم.

■ من خلال أسفارك، واطلاعك على مجال فن كتب الأطفال، ما هي أهم الفاعليات الدولية؟..

- أهم الفاعليات:

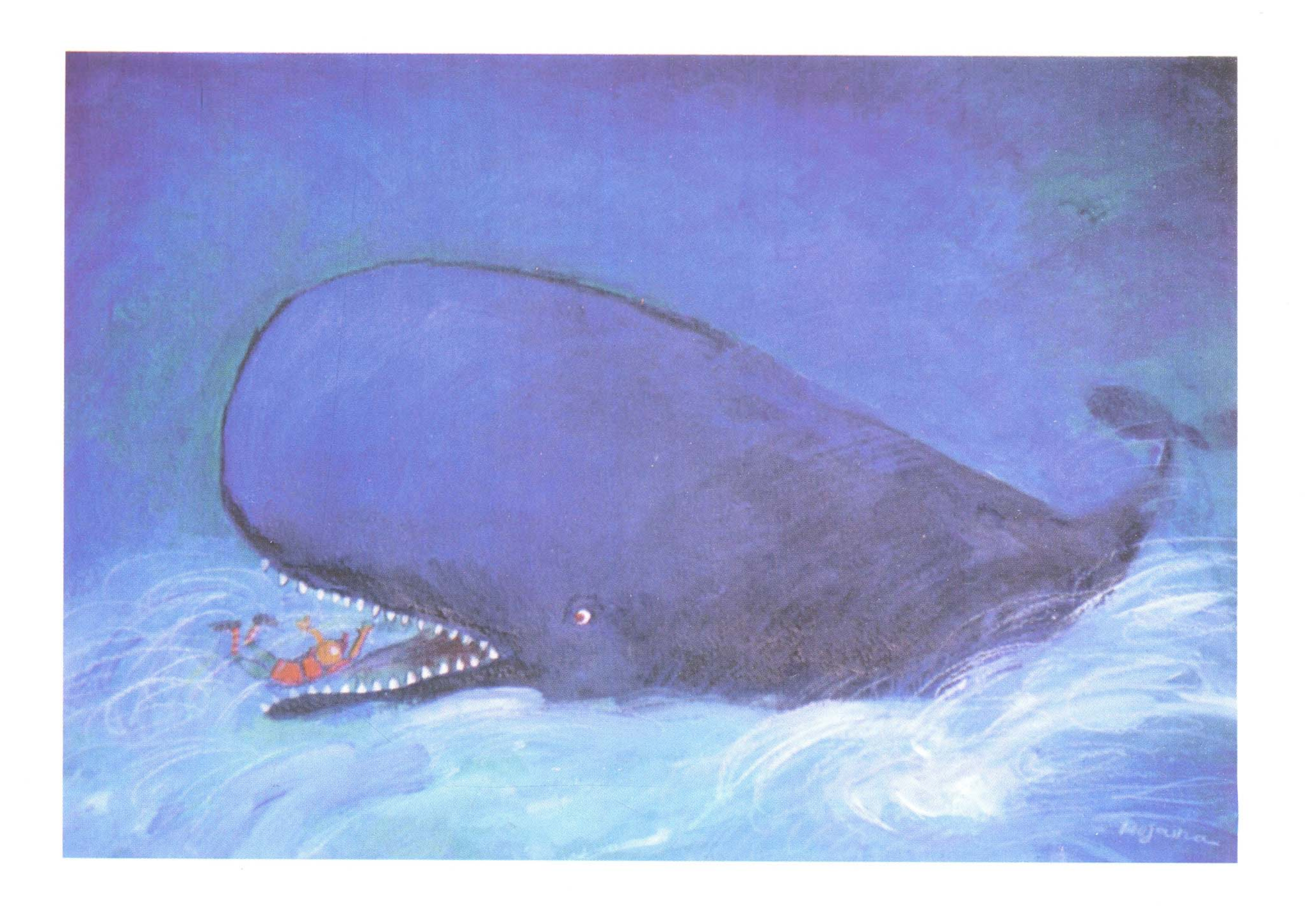
1 - معرض مدينة بولونيا بإيطاليا، وهو لرسامي كتب الأطفال، حيث تعرض الرسوم والكتب، وهو معرض سنوي.

2 - هناك بينالي في مدينة براتسلافا في سلوفاكيا BiB وهو هام جداً، حيث يقام معرض لرسامي كتب الأطفال، كما تقيم اليونسكو على هامشه ورشة عمل، وقد شاركت في واحدة منها.


بسم الله الرحمن الرحيم
إني وجهت وجهي للذي فطر السماوات والأرض حنيفا وما أنا من المشركين







3 ـ معرض نوما الياباني، وهو مقصور على بلدان الشرق الأقصى والأوسط والأدنى، والدول النامية وأفريقيا. المعرض يقام كل عام، وينتقل من اليابان إلى عدة دول في العالم.

4 ـ وهناك معرض سنوي، يقام في متحف مدينة بادوفا في إيطاليا، وهو مخصص لرسوم القصص الديني، وينتقل في كل مدن إيطاليا.

5 ـ وهناك مهرجان مدينة سارميده بإيطاليا، يقام سنوياً، ويضم معرضاً للرسوم، وعروضاً لمسرح الأطفال، والأفلام التلفزيونية والسينمائية.

6 ـ معرض مدينة باريس لكتب الأطفال وهو معرض سنوي هام.

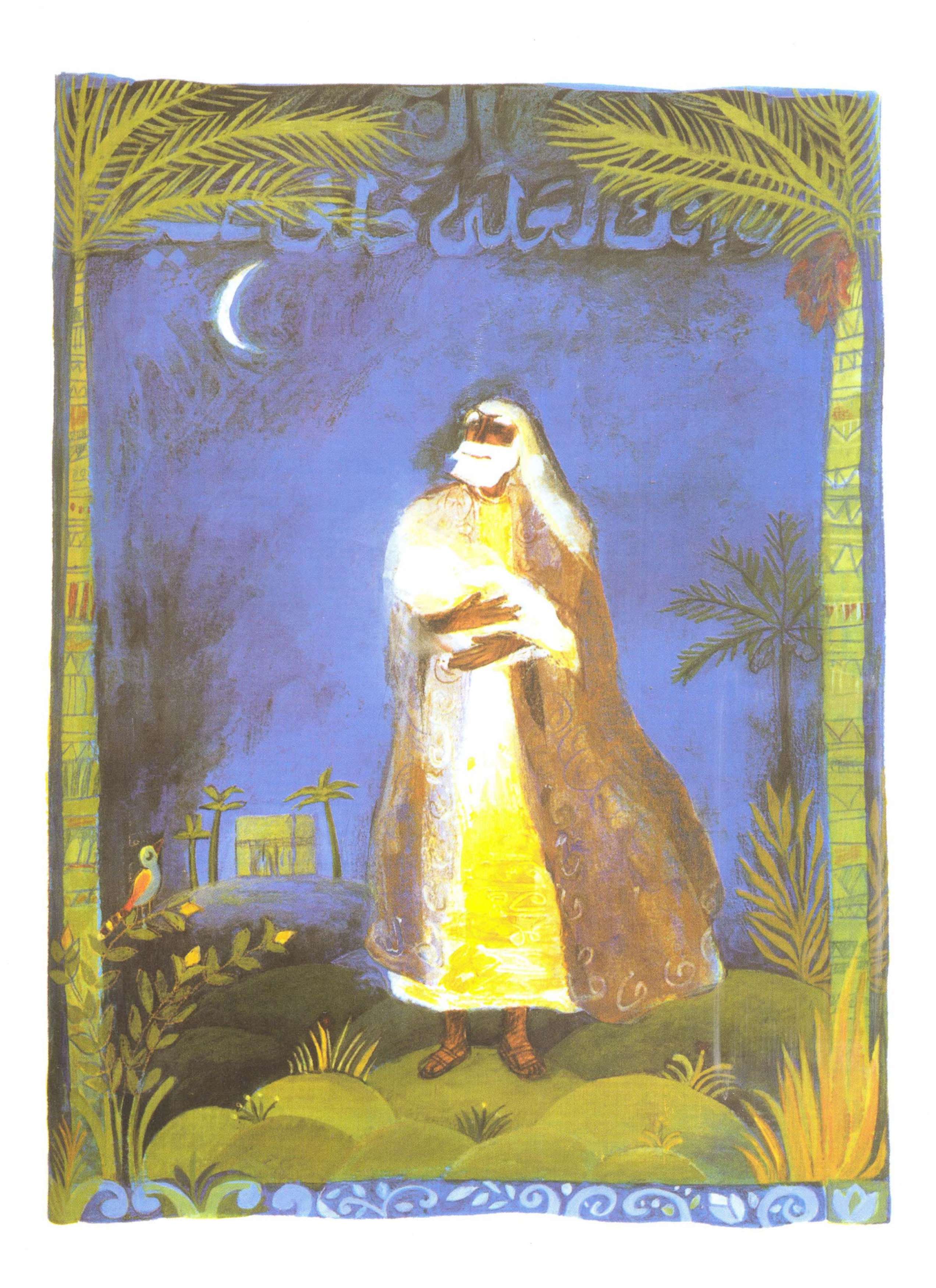
7 ـ معرض فرانكفورت / لكتب الأطفال.

■ ما تقويمك لرسوم الكومبيوتر؟..

ـ إن رسوم الكومبيوتر هي علم وفن، ومن المؤكد أن الكومبيوتر إبداع عظيم، ولكن يد الفنان هي التي تبدع على الكومبيوتر. المشكلة أن بعض الذين يرسمون على الكومبيوتر، يأتون بشخصيات معمولة سابقاً، ثم يحركونها على هذا الجهاز. الكومبيوتر مناسب جداً لعمل رسوم الأطفال، لأنه يحقق عملاً متميزاً، ومستوى فنياً لابأس به، وبوقت قياسي من حيث السرعة، وهذه الشروط تبدو أكثر تلاؤماً مع العمل الصحفي.

أما كتاب الطفل، إذا عومل معاملة اللوحة في كل صفحة، فلا شك أن الكومبيوتر لا يفي بالغرض وهنا تتجلى أهمية الفنان لوضع الحس والعاطفة في التقنية المناسبة.

وأريد أن أضيف معلومة، ففي كل المسابقات والمعارض الدولية، التي أشارك فيها، لا تقبل رسوم الكومبيوتر، فالكتاب وثيقة ومرجع ويستأهل التعب، و يُعمل بخصوصيته وفرادة، ويُنجز بمواصفات عالية. الكومبيوتر عامل مساعد ولكن ليست رسومه جوهر كتاب الطفل. هو ممتاز في الرسوم المتحركة،



ولكنه لا يستطيع منافسة إبداع الفنان بكتاب الطفل، أنه يساعد في العمليات التقنية، لكن هذه ليست الجوهر.

■ ماهي نشاطاتك حالياً؟..

ـ المشرفة الفنية على كتب الأطفال التي تصدر عن وزارة الثقافة ـ سورية.

ـ المشرفة الفنية على مجلتي «أحمد» و «توتة توتة» ـ لبنان.

كما أقوم برسم كتب الأطفال بالتعاون مع العديد من دور النشر العربية مثل: دار الحدائق ـ لبنان ـ دار الشروق ـ القاهرة ـ دار السلوى ـ عمّان.

نشر لي قرابة /15/ كتاباً من 1970 ـ 1984 عن طريق إصدارات وزارة الثقافة واتحاد الكتاب العرب في سورية.

كما نشر لي قرابة /60/ كتاباً للأطفال صادرة عن دور نشر عربية من 1990 ـ 2007.

■ وما هي آخر مشاريعك؟..

ـ أنا الآن أعمل في مشروع كبير لرسوم كتاب يتضمن قصصاً من القرآن الكريم مبسطة للأطفال وهو للكاتبة «نبيهة محيدلي» وسيصدر عن دار الحدائق في لبنان.

لا تقل صفحات الكتاب عن ثلاثمئة صفحة وجميع الرسوم التي رسمت حتى الآن عرضت بالتتالي في معرض متحف «بادوفا» السنوي للقصص الديني منذ عام 2002 وحتى الآن.

وفي عام 2006 حصلت اللوحات الخمس من رسوم النبي إبراهيم على جائزة تقديرية من معرض نوما في اليابان.

كل الشكر للفنانة لجينة الأصيل، لإتاحتها فرصة لقاء مجلة «الحياة التشكيلية» معها، ولتقديمها هذه المعلومات الغنية في مجال فن الرسوم للأطفال.

* * *

الفنانة لجينة الأصيل

■ من مواليد دمشق 1946 درست الاتصالات البصرية والتصميم الداخلي في كلية الفنون الجميلة ـ جامعة دمشق.
■ 1969 وحتى اليوم تعمل في مجال الرسوم والإشراف الفني للعديد من مجلات الأطفال السورية والعربية.
■ 1970 ـ 1984 رئيسة قسم التصميم الفني ـ وزارة الإعلام ـ سورية.
■ 1985 وحتى الآن تعمل كفنانة مستقلة متفرغة للعمل الفني.
■ 1985 دورة تدريبية لإعداد وإخراج برامج الأطفال التلفزيونية ـ اتحاد الإذاعات العربية.
■ 1989 ـ 1995 ستة معارض فردية في التصوير (مائيات وتقنيات مختلفة على الكرتون) في كل من: سورية ـ الأردن ـ فرنسا ـ إيطاليا.
■ 1999 معرض رباعي (أربع تجارب فنية) في دمشق وباريس، بالإضافة إلى العديد من المشاركات الجماعية العربية والدولية في مجال اللوحة.
■ قدمت محاضرات وأشرفت على العديد من ورشات العمل في مجال رسوم كتب الأطفال في إيطاليا ـ الكويت ـ الشارقة ـ لبنان ـ سورية.

■ ورشات العمل:
ـ مهرجان المحرس ـ تونس ـ 1997.
ـ ورشة عمل رسوم كتب الأطفال معهد غوتة ـ بيروت ـ 1998.

ـ ورشة عمل (فنانو المتوسط) ـ إسبانيا ـ 1998.
ـ ورشة عمل (فنانو رسوم كتب الأطفال) ـ اليونسكو ـ سلوفاكيا ـ 1999.
ـ الإشراف على ورشة عمل في كلية الفنون الجميلة ـ دمشق ـ 2000.
ـ ورشة عمل مشتركة مع الفنانة الألمانية كريستانية بيير ـ 2002.

■ المشاركات الدولية في معارض رسوم كتب الأطفال:
ـ 1997 ـ 1999 ـ 2001 بينالي BIB ـ سلوفاكيا.
ـ 1997 معرض كتب الأطفال في Kyoto ـ اليابان.
ـ 1998 معرض Noma ـ اليابان.
ـ 1999 بينالي طهران الدولي ـ إيران.
ـ 2000 معرض رسوم كتب الاطفال ـ قاعة اليونسكو ـ باريس.
ـ 2002 (معرض بولونيا ـ معرض متحف بادوفا ـ معرض سارميدة) إيطاليا.
ـ 2002 معرض ثنائي في معهد غوتة ـ دمشق.
ـ 2003 معرض رسامي كتب الأطفال العرب ـ معهد العالم العربي ـ باريس.

■ الإنتاج في مجال التصميم الإعلاني ورسوم الأطفال:
ـ تصميم عدد كبير من أغلفة الكتب والحملات الإعلانية.
ـ تصميم ديكور وشخصيات مسرحية عرائس للأطفال.
ـ رسوم عشرة أفلام رسوم متحركة/ إعلانية/.
ـ كتابة نصوص ورسوم 26 حلقة تلفزيونية للأطفال.
ـ تصميم ورسوم أكثر من 60 كتاباً للأطفال صدرت عن دور نشر في: سورية ـ لبنان ـ الأردن.

■ الجوائز:
ـ 1995 الجائزة الأولى لتصميم ملصق جداري لمهرجان مدينة Fameck ـ فرنسا.
ـ 1996 الجائزة التقديرية لشخصية كرتونية للطفل العربي ـ القاهرة.
ـ 2006 جائزة تقديرية لمسابقة نوما في اليابان.

■ التكريم:
ـ 2001 ضيفة شرف في معرض بولونيا لكتب الأطفال ـ إيطاليا.
ـ 2002 تكريم من وزارة الثقافة السورية، لما قدمته للطفل خلال 30 عاماً.
ـ 2003 تكريم وزارة الثقافة كفنانة تشكيلية على أعمالها التصويرية.

■ عضو في نقابة الفنون الجميلة ـ سورية.
■ عضو في اتحاد الصحافيين ـ سورية.
■ عضو في اتحاد فنانين BIB لرسوم كتب الأطفال ـ سلوفاكيا.
■ عضو /مستقل/ في منظمة (كتاب الطفل) الدولية IBBY ـ سويسرا.

× عن كتالوك المكرمين لبينالي الدورة الخامسة.
× مهرجان المحبة الخامس عشر في اللاذقية.

حفريات..

في أصول التصوير الحديث في سورية!!..

1 ـ البورتريه

د. عبد الله السيد*

هذا البحث مستل من بحث موسع عن بدايات التصوير الحديث في سورية، الذي يتضمن ثلاثة فصول:

1 ـ اللحظة المنطقية لظهور التصوير الحديث في بلاد الشام (القانون الداخلي أو انتروبولوجيا الصورة)

2 ـ المحرضات ـ المحدادت للتصوير الحديث (خصائص الوسط التشكيلي والثقافي).

3 ـ ظهور الأنواع التصويرية الحديثة: 1 ـ البورتريه 2 ـ المنظر الطبيعي والعمراني. 3 ـ اللوحة المركبة (المتعددة الأشخاص والعناصر).

4 ـ الطبيعة الصامتة والزهور.

يميز الذين حاولوا التأريخ للتصوير السوري أو اللبناني [1]، بين مرحلتين في التصوير، فيسمون الأولى: أركاييك، أو حرفية، أو بدائية. ويسمون الثانية: مدرسية، أو أصولية، أو نهضوية، وهم في هذا التمييز، ينظرون إلى هذا النتاج، من خلال مفاهيم التصوير الغربية، فيرون تطوره من المرحلة الأولى إلى المرحلة الثانية، وكأن هناك معرفة تستكمل نفسها شيئاً فشيئاً.

وفي الواقع.. فإن أصحاب هذه المحاولات التأريخية، لم يحاولوا امتحان آرائهم، عبر دراسة جمالية (استطيقية) معّمقة، تقوم على القرائن والتحليل، والمقارنة بين نتاج المرحلتين، لندرة القرائن القديمة العهد من جهة، ولسيطرة معيار التقانة (التكنيك) على منهجيتهم من جهة أخرى.

إننا نقّر معهم بندرة القرائن، ولكننا نختلف معهم، في أن تكون التقانة معياراً، فنرى في حال التمييز والتصنيف في النتاج المدروس، مجموعتين متمايزتين، لا تعبران عن مرحلتين، ولا عن تطور بينهما. يضاف إلى ذلك، أننا نستقرئ في المواد، التي بين أيدينا، ما لم يستقرئوه. ولكي تكون وجهة نظرنا واضحة، فإننا سنمتحن الأنواع التصويرية واحداً واحداً. (واسمحوا لي أن أكتفي بالبورتريه في هذا المقال).

فماذا عن البورتريه؟..

يشير صلاح كامل إلى أن الشماس عبد الله زاخر، (1684 ـ 1748) [(2)xx]، من الرهبانية الشويرية، حاول أن يقلد الطريقة القوطية في التصوير، وإلى انه ترك «صورة تمثله، اعتمد في تصويرها

* نحات، وباحث جمالي، أستاذ علم الجمال والنقد (دراسات عليا)، كلية الفنون الجميلة بدمشق.



الخطاط - من الفن المغولي - 1633م.



محمد علي باشا - مصر.



عبدالله زاخر الحلبي بريشته - القرن18م.

صفحة ماء، انعكست عليها صورة وجهه»[3] ولا يزيد.

وفي خلال بحثنا، عثرنا على عدد من مجلة المشرق الايطالية ـ العربية[4]، تضمنت صورة بورتريه للمذكور، قيل أنه محفوظ في دير الشير في لبنان، فإن صحَّ أن هذا البوتريه، هو من صنع يد الزاخر، فإننا نحتمل، أن يكون الانجاز، بين عام 1720 ـ 1725، حين كان عمره 35 ـ 40 عاماً تقريباً.

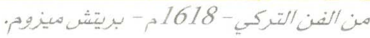
وتفوتنا القرائن بعد هذا التاريخ، فلا نجد إلا بورتريهاً مصوراً فوتوغرافياً في عام 1903، من قبل مصور الفوتوغراف «موسى جلبي»[5]. وهذا البورتريه هو من رسم المدعو «مصطفى بن محمد القباني الدمشقي» وهو يمثل السلطان «صلاح الدين الأيوبي» [6]، ويبدو أن الرسام، اعتمد في رسمه على ثلاثة رسوم، بينها فرق جزئي، حسبما أشار الرسام ذاته على ورقة البورتريه، وهذه الاشارة بالذات غنية بالدلالة والمعنى، لأنها تشير إلى ممارسات تشكيلية سابقة على القباني، ويوجد بورتريه ثالث، مصور فوتوغرافياً، من قبل «موسى جلبي» أيضاً، ومجهول التاريخ، وهو يمثل الشيخ «محي الدين بن عربي» [7]، إن الورق التصويري، وشكل الإطار ونوعيته، تدفع للاحتمال، أنه صور فوتوغرافياً، عام 1903 أيضاً. أما الرسام فيظل مجهولاً إلينا.

إن ما يستثير اهتمامنا بهذه النماذج، هو أنها تبدو متردية عن تقاليد فن محلية، حين مقارنتها بمجموعة اخرى من نماذج البورتريه: التي أنتجها فنانون محليون، أمثال بورتريه «إبراهيم اليازجي، الذي أنجزه الشيخ لنفسه وبيده، أو البوتريهات، التي تبدو أنها أنجزت بأيدي فنانين أوربيين، مثل بورتريه الأمير «بشير الشهابي» وبورتريهات السلاطين العثمانيين، ومن



من الفن التركي - القرن 15م - محمد الفاتح - اكوارل - متحف طوبقاي سراي - اسطنبول.




من الفن التركي - 1618م - بريتش ميزوم.



من الفن التركي - 1618م - بريتش ميزوم.

بينها بورتريه السلطان «محمود الثاني». فهذه المجموعة الأخيرة تخضع لمفاهيم جمالية مختلفة.

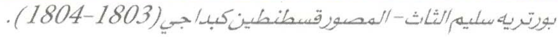
إن مقارنة البورتريه الذاتي للزاخر، مع الأيقونات المسيحية لذاك العهد، والتي تتضمن صورة قديس، تشير إلى أن وضع الوجه والجسم، ووضع اليدين، حيث اليمنى أعلى من اليسرى، وطريقة تناول الكتاب، الذي يشكل عنصراً مساعداً (اكسسوار)، ونسبة تمثيل الجسم الإنساني إلى ما تحت الخصر، تبدو واحدة بفروق طفيفة، وأما الاختلاف فهو في مساحة الفراغ في البورتريه، فقد أصبحت أصغر منها في الأيقونة. يضاف إلى ذلك القطع الجانبي للجسم في البورتريه، وهو ما لا يتم في الأيقونة إلا نادراً. فإذا نظرنا إلى طريقة التجسيم (الموديلاج) بالظل والنور، فنحن نلاحظ أنها تميل إلى الطبيعية، ولكن هذه الطريقة ليست جديدة، لأن استعمال الظل والنور في تجسيم الشكل، كانت قد تسربت إلى الأيقونة، منذ أواخر النصف الأول من القرن السابع عشر [8]، ولكنها هنا اكثر تسلسلاً.

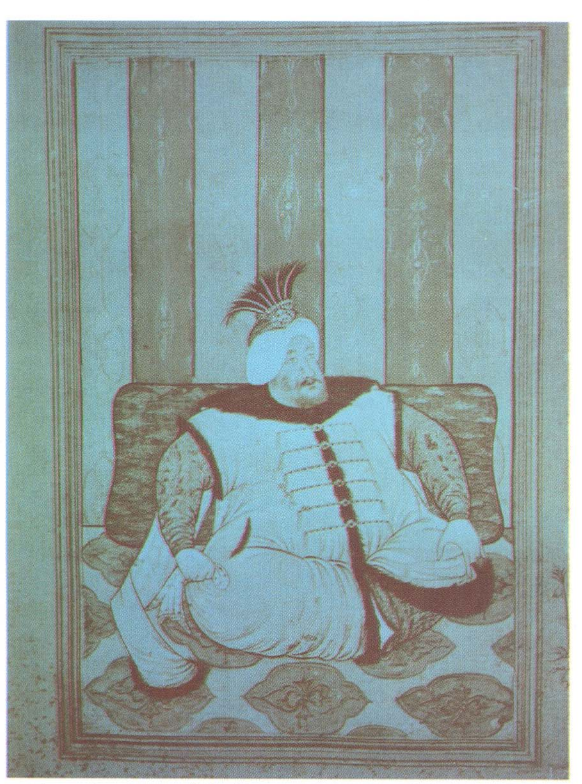
إن الاختلاف بين الأيقونة الدينية، وبين اللوحة المدنية أو الدنيوية، يكمن في جوهر كل من العملين، وهو ما يسمى بالعالم الفني المحض، أو العالم الأوتونومي، حسب تعبير الباحث الجمالي «الكسندر بابادوبولو»، وهو عالم العلاقات بين الأشكال والألوان والخطوط والعناصر [9]، فهنا تخلصت اللوحة من الزخارف المحملة في الأيقونة، كما صغرت مساحة الفراغ المحيطة بالشكل الإنساني، وأما بالنسبة للعالم الممثل، فقد استعاضت اللوحة عن المتوفين أصحاب القداسة، بصورة الإنسان الحي. أما القرينة الثانية، وهي بورتريه «صلاح الدين الأيوبي» للقباني، فهو من فن الرسم، وليس التصوير بمعناه الدقيق، ورغم أن



من الفن المغولي - بورتريه جهانجير يمسك بورتريه اكبر - بداية القرن 17م - متحف غيمه - باريس.




بورتريه سليم الثاث- المصور قسطنطين كبداجي (1803-1804).


بورتريه مصطفى الثاني- منمنمة قياس 2.7×1.8سم- طوبقاي سراي.

الرسام عمد إلى التظليل بالظل والنور، فإنه احتفظ بالخط المحدد للشكل، وإن وضع الوجه باتجاه 3/4 ، ونسبة الجسم الممثلة إلى تحت الثديين، مع اطارها من الخط العربي، تجعلها متشابهة مع بورتريه السلطان العثماني «عبد الحميد خان الأول» المتوفى عام 1789 (1). ولنلاحظ هنا، أن بورتريه السلطان العثماني منتج شعبياً، ويتضمن تاريخ الوفاة، وهذا يعني أنه أنجز بعد وفاة السلطان، وأن هذا التمثيل مقبول شعبياً، في حين أن بورتريه السلطان «محمود الثاني» وهو حي، أحدث اضطرابات دموية، حين أريد وضعه في الثكنات (11).

فإذا أخذنا بشهادة الرسام لصلاح الدين، من أنه نقله عن ثلاثة رسوم، بينها فرق جزئي، أمكننا الاستخلاص، إن النشاط التصويري، لم يكن نادر القرائن، في القرن التاسع عشر، كما أن هذا الشكل من البورتريه بوضع 3/4 ، وبقطع تحت الثديين، يعود إلى أواخر القرن الثامن عشر، وأن هذا النمط من البورتريه كان هو السائد في القرن التاسع عشر، إذا قارنا معه بورتريهات:

السلطان محمود الثاني، والأمير بشير الشهابي، والشيخ إبراهيم اليازجي. أما بورتريه الشيخ «محي الدين بن عربي» فهو رغم عدم المهارة في خطوطه، فإنه يتضمن خصائص مميزة، ونسبة الفراغ حول الجسم عالية أيضاً، لهذا فهو يبدو حالة استثنائية ضمن هذه المجموعة من البورتريهات.

إن السمة الأساسية لهذه البورتريهات، هي ضآلة نسبة الجسم الممثلة في البورتريه، وإمكانية قطعه من الجانبين، وتمركز التمثيل حول الوجه بالدرجة الأولى، ومن الأكيد أن مثل هذا التمثيل لا علاقة له بالتصوير الإسلامي، أي وفق المفاهيم الجمالية لهذا الفن، الذي يمثل الجسم كاملاً سواء في المخطوطات العربية أو الفارسية، المغولية الهندية أو العثمانية، في حين أن بورتريه ابن عربي، يمكن له أن يردد بنسبة الفضاء المحيط

بالجسم، وبالنسبة العالية الممثلة من الجسم، وباستعمال الخط، صدى الفن الإسلامي بشكل عام، وبفراغ الفضاء المحيط صدى التصوير العربي، وببروفيله وطريقة تمثيل اللحية والزي صدى التصوير المغولي في الهند [11].

وفي الواقع. فإن بورتريه الزاخر: لا يخرج عن هذه المجموعة، حتى بنسبة تمثيل الجسم، ذلك أن النسبة المستعملة هنا، تبدو صغيرة، مقارنة مع الأيقونات التي تمثل الجسم بنسب متفاوتة منه وحتى التمثيل الكلي، ولكنه يظل محتفظاً بسمة تقليدية بيزنطية وإسلامية، تتجلى بتمثيل اليدين، التي تشكل لغة خاصة في هذين الفنين [12].

ولا بد أن نشير، بأن هناك سمة أخرى تبدو في هذه المجموعة من البورتريهات، وهي تدني نسبة الفراغ في اللوحة، حيث يحيط بالرأس فقط، محصوراً من الكتفين إلى أعلى. وما من شك أن هذا ينتج عن تصغير نسبة الجسم الممثلة، إلا أن هذا يكشف عن حضور الشخصية في التمثيل، ومركزة هذه الشخصية في الوجه، كما يكشف في الوقت ذاته عن الرغبة بعدم تمثيل ما حولها. أو تمثيل علاقتها مع الجو المحيط.

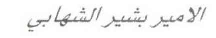
فإذا كنا قد ميزنا في البورتريه بين منحيين من حيث الأداء، فبدا لنا بورتريه الزاخر واليازجي على علاقة بالتصوير الغربي، وهي علاقة مباشرة إلى حد كبير، ومسألة واضحة المعالم، باعتبارهما مسيحيين، تمرست عيونهما بالتصوير الأيقوني، الذي لم يكن بحاجة، إلا إلى خطوة واحدة ، وهي استبدال الميت بالحي لانجاز اللوحة الحديثة، فإن بورتريه «صلاح الدين» و «ابن عربي»، وهما يمثلان ما نسميه البورتريه التاريخي، من حيث الموضوع ظلاً على صلة بالتصوير الإسلامي، من حيث الحساسية بالفراغ، ووضوح الأسلوب التخطيطي، والتجسيم المفهومي في بورتريه صلاح الدين وكانت لحظة الحداثة الفعلية، في انجاز القطع في صورة الشخص الممثل في البورتريه.

وهنا لا بد من الحذر من استعمال كلمة «بورتريه» التي هي صورة فرد إنساني واقعي، في حين أن التصوير الإسلامي، لم ينجز شيئاً في هذا المجال، وإن كان قد تطرق إلى تصوير فرد أو أثنين في لوحة منمنمة، فقد أنجز هذه العناصر بشكل مفهومي [13]، وكان يعمد إلى «النمذجة»، أي خلق



بورتريه السلطان محمود الثاني - 190×135سم - طوبقاي سراي.

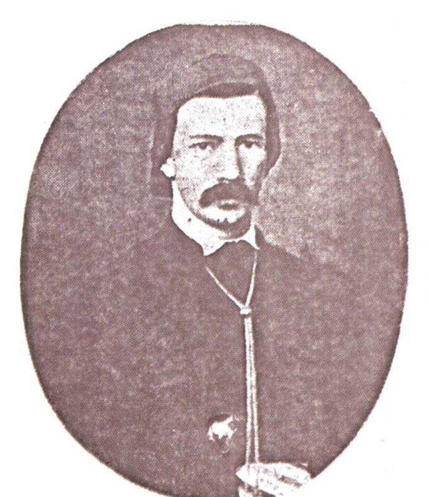




الامير بشير الشهابي



بورتريه السلطان عبد الحميد - توفي عام 1789م



الشيخ ابراهيم اليازجي - مصورة بيده

علاقة بين الصفات الجسدية والأزياء و المظهر العام للشخصية وبين الصفات الذهنية، ولكن بدءاً من 1600 م، بدأت تظهر بورتريهات في التصوير المغولي [14]، وكذلك في التصوير العثماني في أشجار النسب السلطانية. وكان لمثل هذه البورتريهات خصائصها المميزة.

مع هذا الإنجاز في التصوير الإسلامي، تتمّ المقارنة، وهذا ما يجعلنا نلحظ أن مسألة قطع صورة الجسم، تشكل مسألة معقدة في هذا التصوير. وقد عالجنا هذه المسألة في بحث منفرد [15]. لكن لا يضيرنا أن نشير إلى تشويه مخطوطة الحريري لعام 1235 والمودعة في لينيغراد، وما يسوقه أبو هريرة من حديث بأن جبريل طلب من النبي قطع رؤوس التصاوير [15 مكرر]. حتى لاتبدو حبة.

لكن ما يهمنا مباشرة هو بورتريه «جها نجير» من التصوير الإسلامي المغولي في الهند، والذي يعود إلى بداية القرن السابع عشر، فقد عمد الفنان إلى وضع ما هو شبيه بالوسادة[***] عند حدود قطع الجسم الإنساني، وتكرر هذا الحل في بورتريه الإمبراطور «أكبر» أيضاً، الذي يشكل عنصراً في البورتريه الأول [16]، مما يدفعنا للتساؤل، إن لم يكن الفنان، يشعر بحرج ما، حين كان يقطع جسم صاحب البوتريه؟..

فإذا علمنا أن الفاعلية التشكيلية، وخاصة التصويرية، كانت قد تمركزت منذ القرن الرابع عشر في مراكز السلطة السياسية، أي خارج سورية، وإذا أضفنا إلى هذا، أن التصوير العربي أكد نفسه في المخطوطات العلمية والأدبية، في حين أن المخطوطات الفارسية والمغولية والعثمانية، صورت شخصيات الملوك، والأبطال والشخصيات الدينية مثل الخلفاء، وحتى صورة النبي [17]، فإن من المحتمل أن نماذج البورتريه الوجهي، بتقاليد قطع جسم الإنسان، قد تسربت من الفن الغربي، إنما بأفيش إسلامي عبر العثماني أو المغولي، مثلما كان هذا التأثير قد تسرب إلى إيران، عبر التصوير المغولي [18].

إن هذا النموذج من البورتريه، ليس هو النمط الوحيد، الذي تواجد في سورية، في القرن التاسع عشر، بل هناك نمط آخر، يمثله بورتريه لـ«شبلي العريان» يركب فرساً، أعيد نتاجه، في كتاب نشر عام 1929 [19]، والعريان من رجال الثورة ضد حكم ابراهيم باشا في سورية عام 1838.

إننا نجهل التاريخ الذي تمّ فيه الرسم الأول، كما نجهل اسم الرسام الذي أنجزه، ومع ذلك فإننا نلاحظ، أن طريقة الرسم، حققت نوعاً من

التركيب، بين الأسلوب الأوروبي، وبين الاستطيقا الإسلامية، تمثل انطرف الأول، في إخضاع الشكلين الإنساني والحيواني، إلى نوع من التجسيم، يبدو في لمعان جسم الحصان ورجليه، كما يبدو في وجه الشخص، أما التمثيل، فقد تمَّ في فضاء غير تمثيلي، يشكل نسبة تزيد عن 60% من مساحة العمل. وفي هذا الفضاء، ليس لدينا، إلا سطح الورق، وهذا يعني أن الأرض والأفق والسماء غير ممثلة، وبالتالي.. فليس لدينا إلا فضاء استطيقي بحت، نسبة إلى الجزء المرسوم.

ومن الأكيد.. أن العلاقة بين المليء والفارغ، تنتسب إلى جمالية (استطيقا) التصوير في المخطوطات العربية الأولى[20]، حيث ينعدم تمثيل الأرض، ولو بخط أفقي، وينعدم وجود أي نبات يشير إلى الأرض، كما تنعدم أية إشارة لتمثيل السماء، وهذه العناصر سوف تظهر في المخطوطات العربية في الفترة اللاحقة.

إن هذه الطريقة في التمثيل، وهذه العلاقة بين الشكل والفضاء، كرست فيما بعد في العديد، من نماذج التصوير العثماني، فالأرض لا يمثلها إلا سطح الورق، وبالتالي.. فإن الأرض المعادلة للفراغ غير المرسوم، لا تحدد بخط الأفق، وإنما بأطراف اللوحة.

من القرائن العثمانية عن هذه الطريقة رسوم لـ«محمد صياح كالم» تعود إلى القرن الخامس عشر [21] وصور لأشخاص فرادى، تعود إلى ما قبل 1618[22].

كما نجد ذلك في منمنمتين، ضمن مخطوطة تركية، تعود إلى القرن السابع عشر، حيث تمثل الأولى دراويش يرقصون، في حين تمثل الثانية استقبال سفير فينيسي[23].

وهذه الطريقة بالذات نجدها في التصوير الشعبي في سورية، ففي لوحة تمثل «المحمل»[24]، مجهولة الرسام والتاريخ، إلا أننا نقدّر أنها منفذة بعد عام 1909، لأنها تتضمن بورتريهاً للسلطان محمد رشاد، ولكنها لن تتجاوز عام 1918 تاريخ انتهاء السيطرة التركية على سورية.

وما هو جدير بالإشارة، أن تمثيل الستارة المعقودة، قد يعود إلى أصل بيزنطي، عبر السرياني إلى الإسلامي[25]، إلا أن الستارة وعلى جانبي لوحة المحمل، تشير إلى علاقة بترخيم الحنايا في بيوت القرن التاسع عشر في دمشق، وإلى أصل إيطالي. ومع



منمنمة تركية في مخطوط من القرن 17م - مجموعة خاصة.

ذلك فإن هذه الستارة ستكون لها دلالة خاصة، لأنها ستمنح اللوحة طابعها المسرحي أو المشهدي، أي اللاواقعي، مقابل الواقع الحي والفعلي.

يضاف إلى هذا، أن التصوير الشعبي ظل محتفظاً هنا بالدلالات، فالفراغ يمثل الأرض، ويتأكد هذا من خلال توزيع الناس عليه، ووضع جامع في الزاوية العلوية منه، لكنه تضمن مع ذلك إشارة للعمق، وذلك من خلال الحصانين الصغيرين في المستوى الثالث.

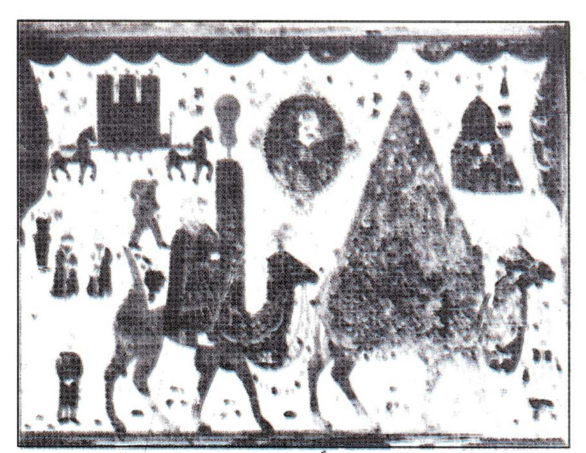
ومثل هذا الاستخدام للفراغ، دون إشارة إلى الأرض والسماء، يظهر في رسم شعبي على ورق صندوق الدنيا [26] من رسم «محمد علي المصور، 1883 ـ 1963».

وعلى الرغم من أن تاريخ هذا الرسم مجهول لدينا، إلا أن بالإمكان إعادته إلى القرن العشرين، من خلال تقدير سن النشاط التصويري عند هذا الرسام.

علماً أن لهذا المصور لوحة تتضمن أشكالاً إنسانية وأخرى حيوانية برؤوس إنسانية، إلا أنها تستخدم خطاً للأفق لتمييز السماء عن الأرض.

ما يمكن إضافته في الحديث عن بورتريه «شبلي العريان» هو أن تمثيل الشكل الإنساني مع الحصان، يرمز إلى القيادة، وإلى درجة في السلم الاجتماعي، ولكن هذا التمثيل، يكشف في الوقت ذاته، عن القطب الثاني من مفهوم البورتريه، الذي لا يتمركز

شجرة نسب النبي- موضوعة بطلب السلطان العثماني محمد الثالث.



من الفن الشعبي - المحمل - أوائل القرن 20م.



صندوق الدنيا - من الفن الشعبي.

على الوجه، وإنما على هيئة الشخص وفيزيونوميته الجسدية، إضافة إلى العناصر الخارجية المساعدة، التي ستبدو من خلال سماتها وموقعها في العالم المحيط، كعناصر مختارة وتمثيلية، تحدد علاقة صاحب البورتريه بالعالم.

إذا قارنا هذين النمطين من البورتريه: البورتريه الوجهي، والبورتريه الكلي، أو المتمركز في علاقة بين عنصرين، فإنهما يبدوان قطبين، يمكن من خلال حركة القوس بينهما، أن نكشف كل التطور الجمالي اللاحق للبورتريه في سورية.

وفي الواقع.. فإن المفهوم المشار إليه عن التطور، يدفعنا لأن نرى زمرة ثالثة من البورتريه، تتمثل في بورتريه «الزنانيري» (27) المنجز عام 1875، من قبل المصور «داوود القرم» الذي سيقدم لنا البورتريه، مستفيداً من لحظته الكلاسيكية في التصوير الإيطالي عند «تيسيان»؛ إلا أن هذه الاستفادة، توافقت مع العلاقات الجمالية، المشار إليها سابقاً، أي نسبة مساحة الجسم من مساحة اللوحة، نسبة مساحة الرأس من مساحة الجسم، نسبة التمثيل من الجسم الإنساني، لغة الأيدي، عدم القطع الجانبي، العناصر المساعدة.

أما العالم التمثيلي في هذا البورتريه، فيبدو متوافقاً مع العلاقات التشكيلية، بشكل ملفت للنظر. فلنلاحظ أولاً أن صاحب البورتريه يدعى «الزنانيري»، وهذا يعني أنه على علاقة بمهنة صنع الزنار أو بتجارته. إن الزنار الذي يضعه صاحب البورتريه، يشغل مركز اللوحة. والزنار كان عند العرب «فيتشاً» للشرف، وعند المسلمين رمزاً للعهد، وعند الصوفيين رمزاً للروحية، وعند السوريين في المستوى الشعبي، رمزاً للفنى والوجاهة والدرجة الاجتماعية.

في حين أن الكتب، وهي علامة الثقافة والعلم، وضعت على نفس المستوى تقريباً، ثم وزعت العناصر الأخرى: الرأس في الجزء العلوي من خط موسط، والأيدي في الجزء السفلي. ولايبدو لنا أن الوجه شغل أهمية تفوق الأيدي، فمساحة الوجه تعادل مساحة اليدين، أما إبعاد اليدين فيشير إلى بحث عن التوازن وليس التناظر.

ولكي يدخل المصور الحركة على التكوين، فقد أخضع الألوان الفاتحة إلى تكوين مثلثي، يخرج من اللوحة، وطبق عليه شبه شكل مثلثي في المركز، وبتحريكهما حصل على التوازن والحركة.

وبما أن التوازن، كان من مطالب المصور، فقد حقق هذا التوازن بين العالمين الأوتونومي والتمثيلي، فأعطى المصور للثياب أهمية خاصة، فهو لم يسجل الزي التقليدي السوري في القرن التاسع عشر فقط، بل.. وسجل غنى هذه الشخصية، وعلاقتها بالعالم، لكن هذا لم يمنع الكشف عن فيزيونومية الجسد، التي تبدو في هذا النوع من البورتريه،

إحدى الوسائل للتعبير عن الشخصية.

ويمكننا أن نلاحظ في هذا البورتريه جماليات أخرى، ومنها مثلاً تطبيق منطق الكثافة [28]، في مركز اللوحة. وعلى الرغم من أن هذا المنطق يسجل علامة إسلامية، وفي بعض الأحيان مسيحية، إلا أن المصور استخدمه استخداماً حديثاً وفعالاً، رغم التدني به إلى حدوده الدنيا من العلاقات، من خلال نسبة مساحة الزنار المركزة، إلى مساحة اللوحة، ووضع الزنار قريباً من المركز إلى الأعلى، مما يشير إلى الدور الهام في النبض المركزي للوحة.

إن مقارنة هذا البورتريه، مع بورتريه عام 1905، المصنوع من قبل «توفيق طارق»[xxxx] يكشف عن كلاسيكية أيضاً، ذلك أن بورتريه «طارق» يميل إلى الواقعية بالنسبة إليه. وإذا كان الأخير، يكشف عن نسبة مساحة رأس إلى مساحة الجسم، ونسبة مساحة الجسم ونسبة مساحة الجسم الإنساني إلى مساحة اللوحة، ونسبة تمثيل من الجسم الإنساني، ووضع جسم في علاقة مع اليدين، بنسب وعلاقات تتقارب مع نسب وعلاقات بورتريه «القرم»، إلا أن الفروق بينهما كافية لتشير، إلى ذلك البحث الجمالي، الذي شغل «القرم» نفسه به، وحتى انهماكه في التفاصيل، فقد كان موظفاً توظيفاً جمالياً، في حين أن بورتريه «طارق» يكشف عن هدف لتحقيق المحاكاة، والتفاصيل المشغولة وضعت ضمن هذا الهدف، وتكفي المقارنة بين الزناروالصدر عند القرم، وبين الثنايا في الصدار عند



مير مظفر - رسم مير سيد علي - فن مغولي القرن 16م.



من الفن الشعبي.



من الفن التركي - رقص الميلوية - في مخطوطة من القرن 17م.

طارق، لنكتشف هذا الفرق التوظيفي، وللمرة الثانية يمكننا أن نلاحظ عبر المقارنة أن توجيه الثنايا من الكمين إلى الأسفل، ثم الصعود مع الشروال عند القرم، بحيث نكتشف نوعاً من الديناميكية المتوجهة إلى أعلى باتجاه الصدر ومن ثم الوجه، وبين تلك الثنايا للكمين عند طارق التي لا يملكها اتجاه طاغ، فإذا قارنا الوجهين، شهدنا عملية الاختصار للتفاصيل المتحققة عند القرم، والتقاطها بالكلية عند طارق.

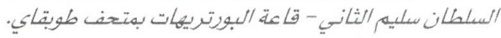
إلى هذا الحد من التحليل للبورتريه في سورية، نكون قد التقطنا، معظم النقاط الرئيسية، وهذه النقاط قد يضاف عليها، وقد يفرّع عنها أبحاث أخرى، إلا أن هذه النقاط ستكون السمات التكوينية للبورتريه في سورية.

ونستخلص أخيراً، من هذا الاستعراض لظهور البورتريه التصويري الحديث عدة نقاط هامة. منها أن ما اسمي أركاييك، أو حرفية، أو بدائية، لم يكن إلا قرائن التصوير وفق استطيقا الفن الإسلامي، أو المسيحي، أو قرائن الأسلوب المختلط منهما مع الأسلوب الغربي.

وعلى الرغم من ندرة القرائن، ومن عدم تقديم المؤرخين - الذين ذكروا شيئاً عن المصورين بالاستطراد - لأية مواصفات للنتاج في القرن التاسع عشر، فإن بعض أسماء هؤلاء المصورين، ونحن نعرف اطلاعاتهم، وثقافاتهم، وأسفارهم، وأنهم من رجال النهضة العربية، كذلك فإن تعدد أسمائهم، في المناطق التي كانت تسمى سورية في ذلك الحين، تشير إلى أن التصوير، كان قد مضى شوطاً لابأس به، وأنه كان قد ترسخ منذ النصف الأول من القرن التاسع عشر.

وسيبدو لنا من التناقض القبول





السلطان سليم الثاني - قاعة البورتريهات بمتحف طوبقاي.



القديس جورج للفنان اللبناني كنعان ديب.

مع «صلاح كامل»، بأن «كنعان ديب» كان مزاحماً للرسام الإيطالي Guisti مصور الأمراء الشهابيين، ثم يقول عن نتاج فناني لبنان الذين لم يسافروا إلى الغرب: «إن هذا الفن وأن انطوت لوحاته على أكثر مقومات الفن، هو فن أولي، علق أصحابه التصوير ومارسوه من غير علم بأصوله وبجمالياته» [29].

كذلك.. فإن من غير المقبول، وقد استعرضنا نماذج التصوير في القرن التاسع عشر، أن نقبل، بأن يكون التصوير في القرن التاسع عشر من الفن الأركاييك، وأن نقبل الرسم الذي قدمه «د. عفيف بهنسي» نموذجاً لمستوى الفن في بداية القرن العشرين [30]، فهذا الرسم يضم قيماً استطيقية إسلامية أولاً، وهو نموذج للفن الشعبي وليس للتصوير الحديث ثانياً، وهو مؤرخ عام 1952 ثالثاً.

أما أن يكون هذا الفن حرفياً، كما يشير «طارق الشريف» [31]، فنظن أن الأمر بعيد عن هذا، وما نظنّ إلا أن الكاتب، يريد أن يشير إلى فئة مكبري الصور الفوتوغرافية بالفحم، والقرائن التي قدمت عن البورتريه مثل بورتريه اليازجي والقرم، تشير إلى غير ما أراده الشريف، مع ضرورة الإشارة إلى أن تشكيل الدول المصطنعة في بداية العشرينيات من القرن العشرين، من قبل الانتداب الفرنسي، لا تنسحب نتائجه، على الوضع الثقافي، في الفترة العثمانية.

كما نستخلص أيضاً أن ما أسمي بالمرحلة الأكاديمية، أو النهضوية، أو المدرسية، قد عني بها التصوير، الذي تأثر باستطيقا التصوير الغربي، وأن النتاج الموصوف لم يكن تطوراً عن نتاج المجموعة الأولى، بل نتاجاً مرافقاً له، وأنه قد توفرت في بعض الأحيان قرائن عن محاولات توفيقية، كما في لوحات طارق، وهذا يعني وجود استطيقيتين أحداهما محلية إسلامية أو مسيحية، والثانية أوروبية، مستجدة على التقاليد،



من ألبوم الفاتحون - منسوب لمحمد صياح كالم - النصف الثاني من القرن 15م.

وأن الممارسين للتصوير قد مالوا للاستطيقا الثانية، بحكم دراستهم في الغرب، أو إعجابهم بنتاجه التصويري، وأن المسألة لم تكن مسألة مبادئ وأصول جمالية مطلقة، ومسألة معرفة أو عدم معرفة بها، بل مسألة تقاليد تصويرية مختلفة، ومبادئ استطيقية مختلفة، تحكمت بالمصور عن وعي تارة، وعن لا وعي تارة أخرى.

كما نستخلص أن هذا الميل لجمالية التصوير الغربي، لم يكن ليسود، لولا أن جماليتي الفن الإسلامي والفن المسيحي، كانتا قد ترديتا، إلى حدودهما الدنيا، وقصّرتا عن الاستيعاب والاستجابة لنوازع المجتمع الجديد، ففقدتا وظيفتهما، وانحصرتا في أوساط ضيقة في المجتمع العربي في سورية.

لكن.. ويا للمفارقة الحضارية!!

ففي اللحظة - التي ندرسها - كان الفن الغربي، يتلمس جماليات الفن الحديث ومبادئه، بعد ممارسة ستة أو سبعة قرون من المحاكاة والطبيعية، في حين أن التصوير في سورية، كان يكتشف ما قبل الحداثة الغربية - أي المحاكاة والطبيعية - بعد أن عرف الفن الإسلامي فيه جماليات الفن الحديث لستة أو سبعة قرون قبل هذا - كما يقول الباحث «بابا دوبولو» - [32]، ثم بدأ يتخلى عنها!!

* * *

المصادروالمراجعوالحواشي:

××الشماس عبد الله الزاخر 1684 - 1748 من الرهبانية الشويرية (صلاح كامل - الفن اللبناني ص 24) وقد كان عبد الله الزاخر وأخاه نعمة من المجموعة الفنية لأول ورشة طباعة داخل الإمبرطورية العثمانية في حلب، حيث أصدرت كتباً بالعربية، بجهود البطريرك الإنطاكي الأرثوذكسي اثناسيوس الثالث دباس، وذلك عام 1706. وقد شجع البطريرك دباس أيضاً، على تجديد فن الأيقونات، فظهرت سلسلة عائلية بدأت بالوالد يوسف المصور وابنه نعمة وحفيده حنانيا وابن الحفيد جرجس. (مقال حلب احتضنت أول مطبعة باللغة العربية - مهاة فرح الخوري - صحيفة تشرين - العدد 9713 - تاريخ 2006/11/11)

××× يبدو أن الفنان قد وجد حلاً لتجاوز هذه المسألة (أي القطع) باللجوء إلى عادة أفغانية في الجلوس والاتكاء على وسادة في الحضن.

×××× بورتريه شاهدته عند الفنان المصور الياس الزيات في طور الترميم، في منتصف السبعينيات، ولوحة البورتريه مؤرخة وموقعة من المصور توفيق طارق.

1. صلاح كامل: الفن اللبناني. منشورات قسم الفنون في وزارة التربية الوطنية والفنون الجمية اللبنانية. سنة 1956. ص 34 وانظر:

د. عفيف بهنسي: تطور الفن السوري خلال مائة عام. مستل من مجلة الحوليات الأثرية السورية مجلد 33. 1973. ص 15.

طارق الشريف: رواد الحركة التشكيلية في سورية. المعرفة السورية. العدد 103. أيلول 1970.

2. صلاح كامل: الفن اللبناني. ص 24.

3. المصدر السابق ص 23.

4. مجلة المشرق: العلاقات العربية. الإيطالية، النسخة التي وصلتني ممزقة الغلاف، وبالتالي فرقم العدد وتاريخه، لم يستبينا لي، ولحسن الحظ فقد وجدنا أن عبد الله زاخر قد أنتج بورتريهات أخرى بعد إنجاز دراستنا، لذا سوف نكرس دراسة عن هذا الشمّاس باعتباره أول فنان سوري من حلب مارس تصوير البورتريه.

5. موسى جلبي توفي عام 1943، عاش 84 عاماً، أي أن مولده ربّما عام 1859 في دمشق. كان خطاطاً ومصوراً، شاعراً وأثرياً، اقتنى أكبر آلة تصوير في سورية، ص 401 أعلام الأدب والفن. تأليف أدهم الجندي.

6. رسم بالفحم، كان موجوداً عام 1973 في المتحف الشعبي بقصر العظم تحت رقم 6568.

7. رسم بالفحم، كان موجوداً عام 1973 في المتحف الشعبي بقصر العظم تحت رقم 6569.

8. صلاح كامل. الفن اللبناني، ص19. 25.

9. PAPADOPOULO A: A-L'ISLAM ET L'ART MUSLUMAN – MAZENOD PARIS – 1976 – P. 103.

B – ESTHETIQUE DE L'ART MUSULMAN – LAPEINTURE THESE SOUTENUE A LA SORBONNE EN 1971 – P. 730.

10. DAMASE J: LA CALLIGRAPHIE ISLAMIQUE EN TURQUIE DEPUIS LE 12e SIECLE – PARIS – BRUXELLEX – 1976.

11. المصدر رقم (9) (B) ص 559.

12. المصدر رقم (9)، (A)، ص 103، و (B) ص 83، 180، 649. 650.

13. المصدر رقم (9)، (A) ص 122. 123.

ومقال: «التصوير في المخطوطات العربية القرن «15-» إلكسندر باباد وبولو بمناسبة معرض عن هذه المخطوطات في المركز الثقافي العراقي بباريس من 1/24 . 1980/3/8.

14. حاشية رقم (2) من مقال «التصوير في المخطوطات العربية. القرن «15-» إلكسندر بابادوبولو بمناسبة المعرض المشار إليه في رقم (13).

15. عبد الله السيد: اللحظة المنطقية لظهور التصوير الحديث في سورية (أنتربولوجيا الصورة) 1980. بحث غير منشور.

/ (15مكرر). فريد الزاهي: الجسد والصورة والمقدس في الإسلام. أفريقيا الشرق، بيروت، الدار البيضاء، 1999، ص 122.

16. LEVEQUE j.j & MENAMT . N.) LAPEINTURE ISLAMIQUE ET INDIENNE ED. RENCONTRE

.– LAUSANNE – 1967 – P. 67

PAPADOPOULO A: ESTHETIQUE DE L’ART MUSULMAN – LA PEINTURE – ANNALES – Ne3 ـ 17
.,AI – JUIN 1973 – P.686

.18

19 ـ أبو عز الدين سليمان: إبراهيم باشا في سورية ـ المطبعة العلمية ليوسف صادر ـ بيروت ـ 1929.

ETTINGHAUSEN R.: LAPEINTURE ARABE – SKIRA, FLAMMARION – GENEVE – 1977 – P. ـ 20
..68 – 69

ETTINGHAUSEN R.: MINIATURES TURQUES – UNESCO FLAMMARION – PARIS – 1965 ـ 21
.– PLA.3 ,4, 5

..COLES P: LA LUTTE CONTRE LES TURCS – FLAMMARION PARIS – 1969 – P. 44 ـ 22

23 ـ المصدر رقم (22) ص 132 ـ 133.

24 ـ د. عفيف بهنسي: تطور الفن السوري في مائة عام ـ كراس مستل من مجلة الحوليات السورية ـ المديرية العامة للآثار والمتاحف ـ مجلد 23 ـ تاريخ 1973 ـ ص 44 شكل (7).

25 ـ المصدر (9)، (B) ص 195.

26 ـ المصدر رقم (24).

27 ـ بورتريه موجود في المتحف الوطني بدمشق ـ صالة الفن الحديث، والمصور داوود القرم، سافر إلى روما في عام 1865، وتوفي في لبنان عام 1930، وله لوحات عديدة تمثل شخصيات مدنية بارزة ومنها لوحة تمثل شخصية من آل السعد (حواشي 1 و 2 ص 37 الفن اللبناني ـ صلاح كامل).

28 ـ المرجع رقم (9)، (A) ص 108 ـ 112.

29 ـ صلاح كامل: الفن اللبناني ـ ص 24 وص 30.

30 ـ المصدر رقم (24).

31 ـ طارق الشريف ـ مقال رواد الحركة التشكيلية في سورية ـ المعرفة السورية العدد /103/ أيلول ـ 1970.

32 ـ المرجع رقم (17) ص 710.

مراجع للاستزادة:

ـ عبد الله السيد: بحث الفن التشكيلي في سورية ـ مخطط منهجي ـ المعرفة السورية العدد 134، نيسان 1973.

ـ عبد الله السيد: بحث الأعراق الجمالية في التصوير الحديث في سورية، مجلة فكر، العدد 68/1989 ـ 1990.

ـ معرض الايقونات الملكية ـ متحف سرسق ـ بيروت.

ـ معرض الأيقونة السورية ـ مكتبة الأسد بدمشق 20-30 /10/1987.

.HAMBLY G.: CITES DE L’INDE MOGHOLE EDI. AL. MI. PARIS 1970 ـ

MINIATURES OF BABUR – NAMAH AN UZBEK – SSR “FAN” PUBLICATION SAMARKAND – 1969 ـ
بالإنكليزية والروسية.

.WELCH S.C.: /PEINTURE IRANIENNE – TRAD. LATOUR, R. CHENE – PARIS – 1976 -

.WELCH S.C.: /PEINTURE IMPERIALE MOGHOLE TRAD. MEDINA, J.B. – CHENE – PARIS 1976 -

* * *

رسامو ماقبل التاريخ..

30000 عام .. أول الرسوم المتحركة!!..

■ ترجمة محمد الدنيا*

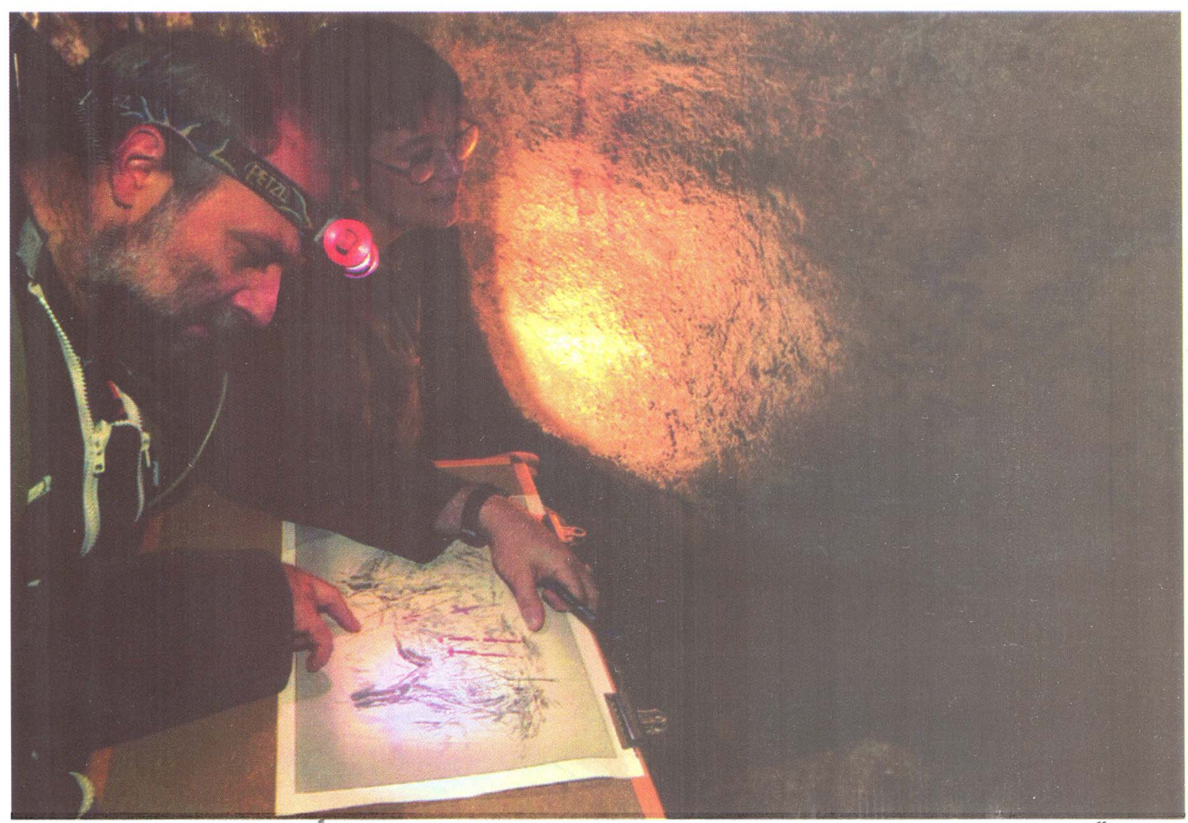
ماذا لو أن فناني ما قبل التاريخ هم الذين ابتكروا التقنيات التي ستغدو، بعد آلاف السنين اللاحقة، مصدر إلهام مؤلفي الأشرطة المصورة؟ هذا ما طرحه باحث درس عن كثب الصور النابضة بالحياة الموجودة آثارها على جدران الكهوف، والتي تثبت عبقرية رسامي العصر الحجري القديم.

رسوم موجودة على الجوانب الصخرية في مغارة " مرسولا " (منطقة " أوت - غارون " الفرنسية).

مئات من الخطوط المنقوشة التي تغطي جدار مغارة " مرسولا " ذا الألوان الأديمية السمراء نقلها خبير رسوم المغاور الجدارية الفرنسي " جيل توزللو " على ورق شفاف. أظهر خط بعد آخر ثوراً برياً على الورقة، أطرافه قوية وظهره محدب، كما لو أنه خارج من أعماق الزمن... . تنسب هذه الرسوم إلى فناني الحقبة المجدلينية Magdalénien (حقبة من العصر الحجري القديم تميزت بالأدوات الصوانية والعظمية والعاجية وبالنحت وبالرسم " المترجم "). منذ نحو 15000 سنة، كان هؤلاء يعيشون في هذه المنطقة الوعرة والغابية من جبال البيرينيه على الصيد والقطاف. " مرسولا " التي لها شكل الأمعاء، لا تشبه المغاور الأخرى، غير أنها تضم،



خبير الرسوم الجدارية " جيل توزللو " ينقل نقشاً يمثل ثوراً برياً يعود تاريخه إلى 15000 سنة.



جيل توزلو" وزميلته يتحققان قبالة الجدار وعلى الحاسوب من حركة الثور البري G4: كان الذيل منقوشاً في وضعيتين مختلفتين!.

هي أيضاً، عالماً حقيقياً من الحيوانات الأسطورية، التي ما انفك خبراء ما قبل التاريخ، بعيونهم المدربة، يكتشفون أسرارها. وبفضل تقويماتهم المنجزة بالتصوير الرقمي عالي الدقة، كشفوا في خمس سنوات، 120 ثوراً برياً، و 40 حصاناً، وبومة، وأيضاً علامات نادرة جداً بقي معناها غامضاً، وعشرين شكلاً شبيهاً بالإنسان على غرار وجوه بملامح كاريكاتورية، كلها مرسومة أو منقوشة على الجدران.

أتاح إحصاء هذه الأشكال لخبير ما قبل التاريخ وعالم الآثار " مارك أزما " تقديم تفسير جديد للفن الجداري.

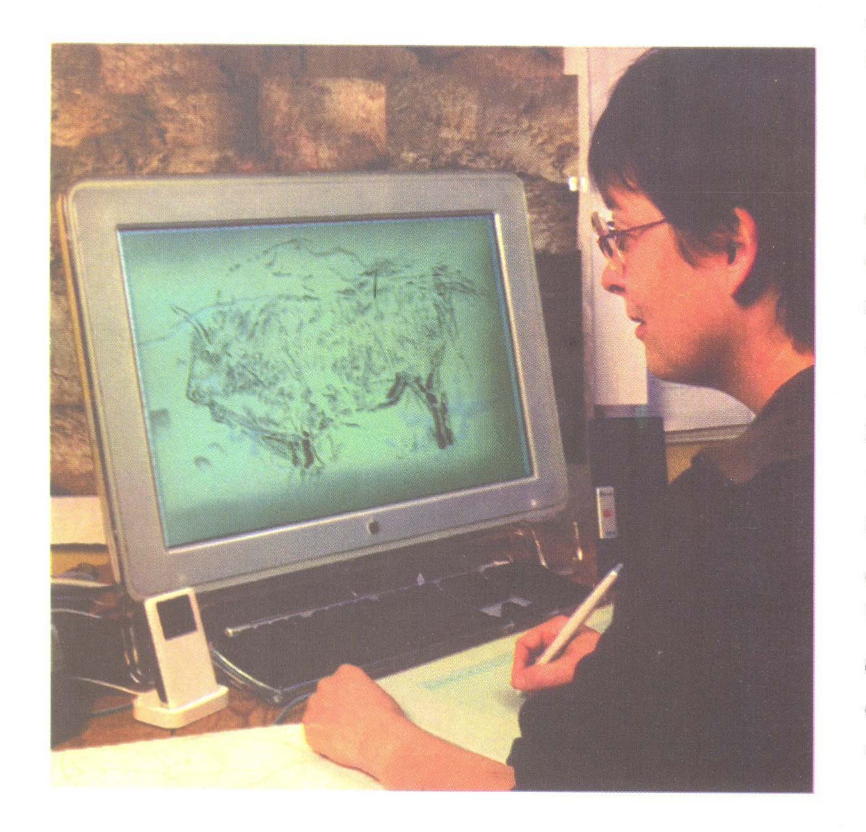
في أيلول 2004، درس المغارة، حيث لفت انتباهه بشكل خاص ثور بري منقوش على جدارها في الداخل: حيوان طوله 120 سم. أعطاه الاسم المرجعي " G24 ". وقد أتاحت تقويماته ومعالجته المعلوماتية تمييز حوافه بدقة كبيرة، والكشف عن تفصيل مدهش: " رُسم ذيل الحيوان في وضعيتين مختلفتين، الأولى بالوضعية المرتفعة، أفقياً، والأخرى بالوضعية المنخفضة. إنه مثال لا جدال فيه عن تفكيك (تجزيء) الحركة، الذي يتيح تحريك قسم من الحيوان، أي إضفاء الحياة عليه "، حسب عبارته. هل هذا الثور المتحرك هو حالة معزولة؟. أبداً. فهو يضيف "وصلت إلينا آلاف الأشكال المنجزة بين 30000 و10000 سنة قبل الميلاد، وقد أحصيت عشرات الحالات التي تصور مثل هذه السيرورة "، يضيف.

فن السينما قبل الأوان:

يرى " مارك أزما " أنه بتفكيكهم الحركات على هذا النحو، عبر متتالية من الصور، عكس فنانو ما قبل التاريخ على الصخور " فيلماً " يمثل صورهم العقلية...وخطر بالتالي في ذهنهم مفهوم الرسم المتحرك!. تبين للباحث أيضاً، بتفحصه بعض التركيبات

الكبيرة، أن هذه الأحداث أو المشاهد المتتالية، مفككة أم لا، تترابط في العديد من الحالات لتشكل أنواعاً من الحكايات، التي يحتاج معناها إلى توضيح مع ذلك. باختصار، ربما كان هؤلاء البشر القدامى قد ابتكروا القص الغرافي graphique أو فن التسلسل (التعاقب)، أي الشريط المصور bande dessinée !. الفرضية مفاجئة. وتطرح سؤالاً في الحال: كيف تصدى فنانو ما قبل التاريخ لهذا الأمر، فحركوا ثيراناً وجياداً وسواها، بينما كانوا يجهلون طرق منشأ السينما أو الأشرطة المصورة الحديثة؟. في معرض أطروحة الدكتوراه التي قدمها " مارك أزما " حول فن الحركة في الرسوم الجدارية، أمكنه أن يحدد تماماً الطرق التي استخدمها إنسان العصر الحجري لجعل الحيوانات التي صورها نابضة بالحياة.

تُشبه التقنية الأولى شكلَ رسم متحرك يتركز على صورة واحدة. وتقوم على تفكيك حركة الحيوان من خلال تراكب صور متعاقبة، حيث تمثل كل صورة وضعية تشريحية. في هذه الحال، ليس الحيوان مصوراً سوى مرة واحدة، وبعض أقسام جسمه، أو كله، مفككة لإضفاء الحركة على مجمل الحيوان. عدا ذلك، الحركات المصورة غير مختارة على نحو عشوائي. بالعكس، تتوافق وسلوكيات محددة لدى الحيوانات لها علاقة بالدورات الطبيعية أو بالكفاح من أجل الحياة في سهوب العصر الحجري الأعلى: التكاثر، والتأثيرات الاجتماعية، والهرب، والصيد... وهكذا، ربما تكون حركة الذيل من الأسفل إلى الأعلى، في ثور " مرسولا " إما علامة اهتياج، وإما تعبيراً عن وظيفة بيولوجية. الجياد هي الحيوانات الأكثر تحريكاً غالباً بهذه الطريقة، وفي مغارة " لاسكو " وحدها، في منطقة دوردوني الفرنسية، ثمان عشرة صورة منها!؛ حتى أنه وجد في هذه المغارة حصان مصور بخمسة رؤوس في وضعيات مختلفة، كما لو أن الحيوان، وقد ضبطه الرسام في خضم هروبه، كان يحرك رأسه في كل الاتجاهات. في حيوان خيلي آخر، صوِّر رأس ثان وطرف إضافي لكل زوج من القوائم، كما لو أن الفنان كان قد أراد أن يدل على انطلاق عاجل أو على بداية شبوب. في مغارة "شوفيه " / آردش /، يبين ثور بري مزود بثمان قوائم، مرسوم في بيت طبيعي مسمى " مضجع الأسود ". أن تفكيك الحركة كان موضع سيطرة منذ بدايات الفن المعروفة: في الواقع، تجويف مغارة آردش، التي يعود تاريخ بعض أعمالها إلى أكثر من 30000 سنة، هو أقدم مغارة مزينة معروفة. عدا ذلك، كانت هذه الطريقة الغرافية قد استخدمت في العديد من المناطق، إذ نجدها حتى عند أطراف شبه الجزيرة الإيبيرية، في موقع " فوز كوا "، في البرتغال، الذي يعود إلى العصر الحجري القديم والموجود في الهواء الطلق. عبر إنسان العصر الحجري القديم عن هذه المهارة أيضاً في أشياء حياته اليومية، عبر ما أسماه الباحثون فن الأثاث art mobilier. وهكذا، تصور بَلاطةٌ منقوشة، عثر





على جدار في عمق مغارة " شوفيه " . نميز أسوداً في حالة ترصد. وربما كانت هذه هي أول متتالية من حكاية صيد نجد تتمتها في مكان أبعد قليلاً.

عليها في موقع " لامارش " (لافيينا / فرنسا) ، حصاناً مدهشاً مزوداً بخمسة إلى ستة رؤوس، وخمس إلى ست قوائم أمامية، وذيلين!. وبرأي " مارك أزما " ، " يمثل هذا الحصان، الذي يخفض رأسه ويطلق قائمته، كما لو أنه يعبر عن فضوله أو عن اهتياجه، أسطع برهان عن تفكيك الحركة في العصر الحجري القديم الأعلى ".

أسلوب واع وإرادي:

الأبلغ من ذلك أيضاً أن فناني ما قبل التاريخ أنجزوا " ضبابيات دينمية " flous dynamiques، من خلال الإكثار من الكفافات (الحواف)، المرسومة بالكاد أحياناً، محدثةً نوعاً من الاهتزاز الفرافي حول الحيوان. تلك مثلاً حال تيس منقوش في مأوى الـ " كولومبييه " في آردش، الذي يبدو وهو يخب بخطى قصيرة، ثاغياً، على رأس جمع صغير من مجانسيه. " يشكل مجموع التراكبات دائماً كلاً متماسكاً، وفي ذلك برهان على أن العمل قد نُفّذ، في إجماليته، دفعة واحدة وباليد نفسها. نجد أنفسنا إذن قبالة طريقة واعية، إرادية، توحي بالسلوك المرغوب بالنسبة لمراقب فطن. يتطلب ذلك، في الوقت نفسه، معرفة تامة بالحركة الطبيعية للحيوان في بيئته، وسيطرة فنية تتيح تقليده بالرسم "، حسب عبارة باحث ما قبل التاريخ. هناك أيضاً تقنية ثانية سيطر عليها هؤلاء البشر القدامى هي مزيج من الرسم المتحرك والشريط المصور: هنا، الحركة مصورة ليس بتراكب الصور، بل بتجاور عدة صور جنباً إلى جنب للحيوان نفسه، حيث يشكل المجموع كلاً متساوقاً. أسلوب التجاور هذا، الأندر من التراكب، اكتشف في مغارة " لافاش " في آرييج / فرنسا (من الحقبة المجدلينية العليا)، ونرى فيه أسداً واثباً، مصوراً في ثلاث وضعيات ركض متعاقبة.

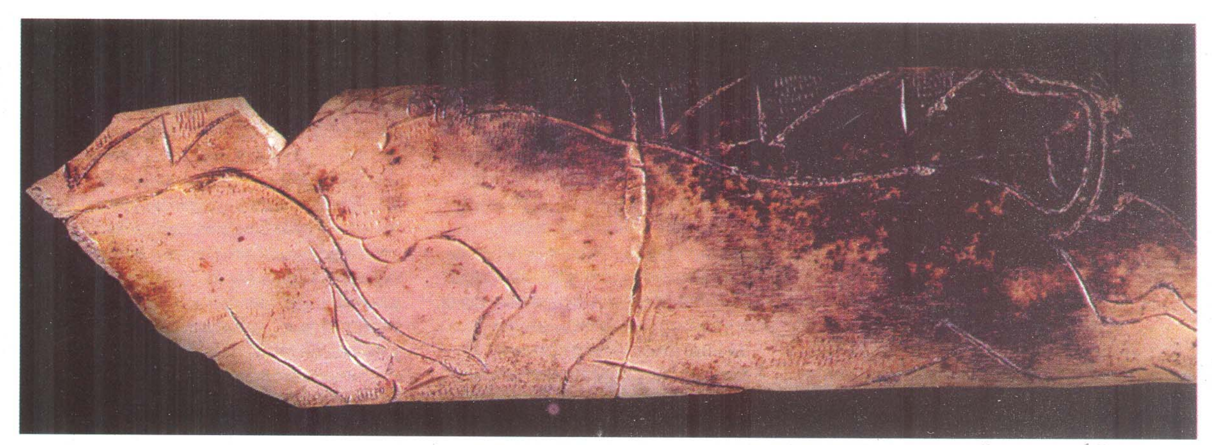
أخيراً، حدث أن روى فنانو العصر الحجري القديم حكايات حقيقية على الجدران عبر صور تعاقبية مترابطة فيما بينها بالمغزى الذي ترتديه، وتصور

لحظة أو لحظات من حدث هام بالنسبة للصيادين – القطافين. ولكن في الواقع، لماذا تكبد هؤلاء كل هذا العناء من أجل إدخال الحركة إلى أعمالهم؟. " في الحركة، هنالك بشكل خاص السلوك الموافق الذي يسعى الفنان – الصياد إلى ترجمته، مما يتيح له أن يُدخل في عمله مفهوم الزمن، وبالتالي الحياة. ذهب هؤلاء الناس إلى أبعد ما يمكنهم إظهاره بالوسائل المتاحة لهم: صباغ وصوّان، وجدران وأشياء، وعناصر أخرى جامدة "، وفق إجابة الباحث. لماذا؟ " لزم أن يكون من الحتمي، في نقل الأساطير والمعتقدات، المتوافقة وهذا الفن، تصوير الحيوانات مثلما رصدوها، حية وحَراكية ". وحسب " مارك أزما "، فإن ما يقرب من نصف الحيوانات الماثلة في فن الكهوف هي في حالة حركة. " يمكن الاعتقاد بأن هذه الصور الهامدة كانت تتحرك في أذهانهم، وتحيا وفقاً لتقلبات الإضاءات لديهم على حجوم الجدار غير المنتظمة، مغيرين زاوية الرصد، أو وفقاً لاضطرابات الإدراك (حالات هلوسة إبصارية)... ".

كان معروفاً منذ زمن أن أناس العصر الحجري القديم قادرون على تصوير حيوانات بيئتهم في أبعاد المكان الثلاثة: كانوا يستغلون تضاريس الجدران لإعطاء انطباع الحجم والعمق الخاص بالأشياء التي يدركها الدماغ البشري. منذئذ، لزم إذن إدخال بُعد جديد في فهم أعمالهم الفنية المتميزة، البعد الرابع: بُعد سير الزمن والكرونولوجيا (تقسيم الزمن إلى فترات) chronologie. تشكل شبكة قراءة الفن الجداري الجديدة هذه تقدماً حقيقياً بالقياس مع مخططات الدراسة التقليدية. منذ أعمال عالم الأعراق وما قبل التاريخ " أندريه لوروا – غوران "، في خمسينيات وستينيات القرن العشرين، نزع اختصاصيو الفن الجداري في الواقع نحو اعتبار حيوانات المغاور المزينة على أنها بمثابة رموز مجمدة. كان تحليل الألواح يقوم على إحصاء وتصنيف الحيوانات حسب أنواعها، ثم محاولة إيضاح المنطق المختبىء خلف وضعية مختلف الأنواع



تُظهر تتمة الحكاية أسوداً، أكثر عدداً وهي تطارد ثيراناً برية. تلك هي المتتالية الثانية.



يبين كشف " أسود لافاش " (ضلع عظمي بطول 15 سم) ثلاث وضعيات متعاقبة لركض حيوان من السنوريات. تكاد الواقعية تكون تصويرية.

بعضها قياساً بالبعض الآخر. وهكذا، دفع الربط المتواتر بين زوج من الحيوانات، " حصان " و " ثور بري "، العالم " لوروا – غوران " إلى القول إن هؤلاء البشر كانوا يتصورون العالم وفقاً لمبدأين كبيرين، ذكر وأنثى.

يبقى أن نكتشف معنى هذه الحكايات:

هذه المقاربة، المنطقية تماماً، العقلية جداً، لم تترك هامشاً هاماً أمام هؤلاء العلماء ليبحثوا عن الحركة والتحريك، اللذين يتوافقان والتعبير الأسطوري المرتكز إلى مراقبة الحيوانات في بيئتها. " مع ذلك، اتضح للباحثين أن بعض الحيوانات ينم عن شكل من الدينمية، ولكن دون معرفة دراستها بشكل دقيق. تكمن كل مساهمة هذه الأعمال في تحليل هذه الصور بأدوات دقيقة، تنحدر من إلمام معرفي بعلم السلوك (سلوك الحيوانات في ميدانها الطبيعي) والحراك بشكل عام. وذاك بعدٌ جديد في دراسة الفن الجداري، الذي لا بد أن يتيح لنا التقدم في التفسير "، حسب عبارة " جيل توزِللو ". إذن، أن يقدم اختصاصيٌّ في الحركة قراءةً إضافية، فذاك أمر بناء، إلا أنه لا يمكن أبداً التوصل إلى اليقين حول المعنى الدقيق للأعمال، فيما يتعلق بالفن الجداري. يمكن فقط طرح فرضيات حول أسباب تصوير الحركة. أو ربما كانت الحيوانات المصورة وهي تركض تحمل قيمة رمزية مختلفة عن تلك المصورة على نحو سكوني؟ ".

هل يجب أن يدهشنا أن يكون رسامو ما قبل التاريخ قد اخترعوا تصوير الحركة؟. ليس الأمر كذلك إذا تذكرنا أنهم كانوا يسيطرون منذ وقت مضى على التقنيات الفنية كلها: تصوير الحجوم والمنظور، وتعدد الألوان، والتظليل، وقلم الفحم، والطلي، والنقش، والنحت... . ولما كانوا رسامين كاملين، يضاهون الرسامين القوطيين أو رسامي عصر النهضة، فإن من الطبيعي إذن أن يكون هذا السهم في جعبتهم الفنية والمعرفية. في الواقع، تصوير الحركة واستخدام المشاهد المتعاقبة للإيحاء بمختلف أزمان الحكاية هي سمة العديد من المدارس الفنية على مدى القرون. نجدها بارزة في المنحوتات النافرة الملونة في معابد مصر القديمة، منقوشة على الأعمدة المشيدة إكراماً للأباطرة الرومان، وعلى روافد المذبح في الكنائس القوطية، أو أيضاً عند ليوناردو دفنشي لتفكيك تحليق الطيور بشكل غرافي في أحد مخطوطاته.... ذلك إلى أن عاد مخترعو الفن التاسع "الأشرطة المصورة" إلى استخدام هذه التقنيات مع بداية القرن التاسع عشر. ومن مغاور العصر الحجري القديم الأعلى المظلمة، منذ أكثر من 30000 سنة، إلى تحريك رسوم الآلة السينمائية وإلى حكايات الرسوم على غرار ما نراها في بعض الدوريات، الاهتمام الشاغل واحد هو نفسه، عميق في إنسانيته، استمر عبر آلاف السنين: إعادة إحياء العالم المحيط بنا، عبر الرسم... .

* * *

المصدر:

"العلم والحياة" الفرنسية شباط 2005" - Science et Vie (Fevrier - 2005).

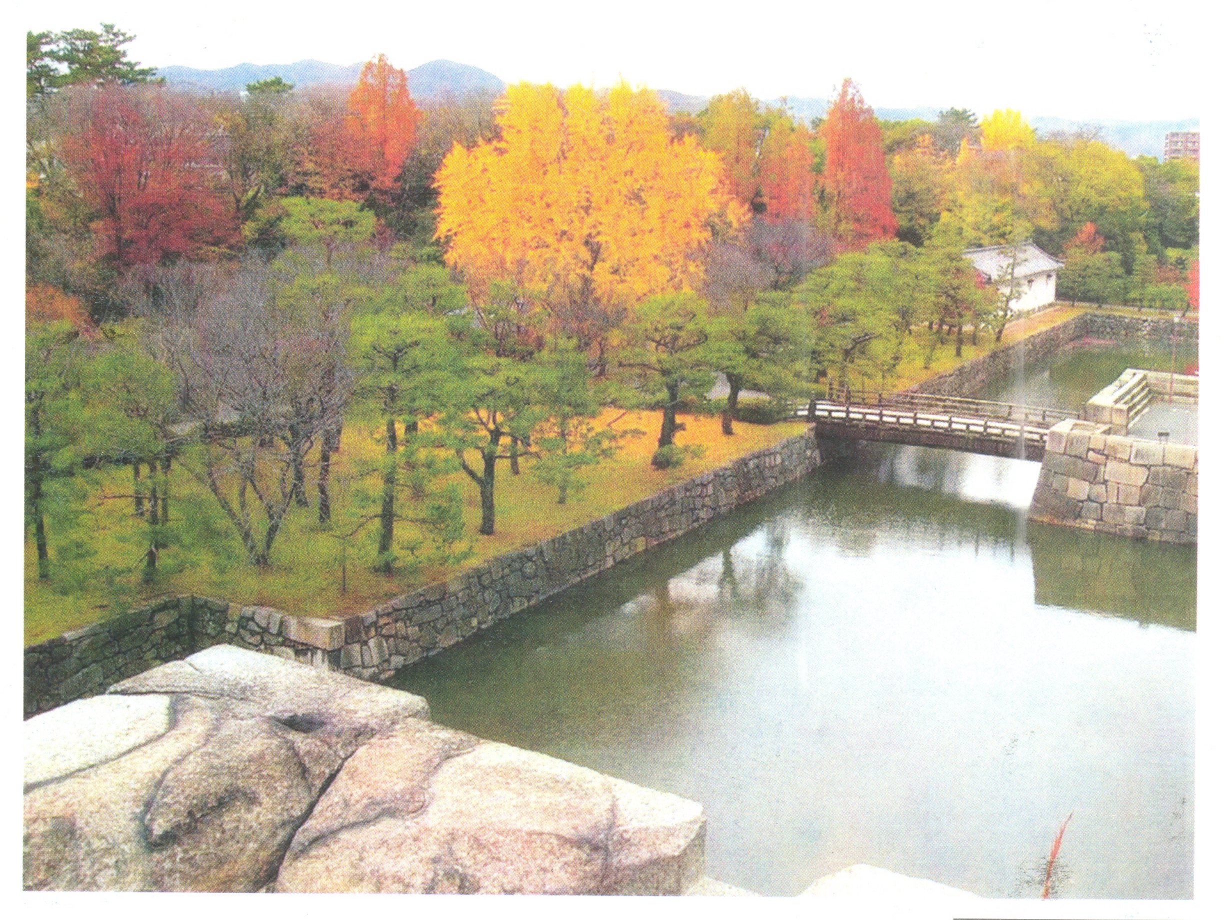
على أحد الصخور العديدة المنقوشة في" فوز كوا" في البرتغال، صُور رأس عنز بري برأسين متمايزين: التيس، في وقت نشاط التكاثر على الأرجح، محنياً رأسه، ثم يلتفت كما لو أنه قد فوجىء. تبين صخور أخرى في الواقع نفسه حالات مشابهة تظهر جياداً برأسين أو بثلاثة رؤوس.



تاريخ الفن الياباني..

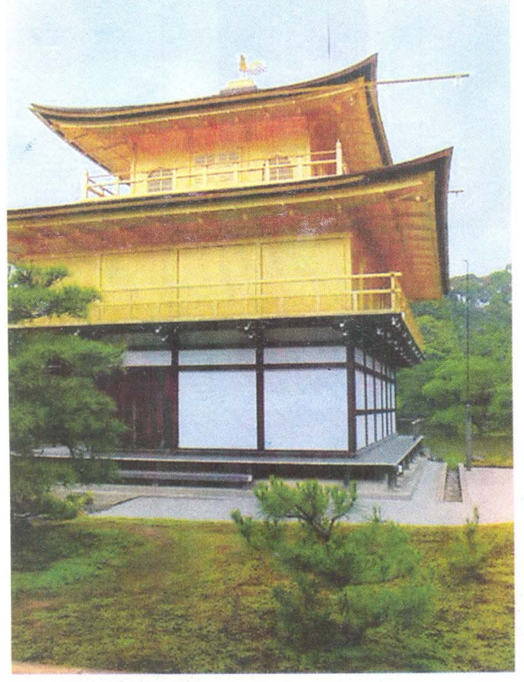
■ اعداد: د.يوسف عبد السلام*

من قلعة نيجوفي مدينة كيوتو.



* مدرس في قسم العمارة الداخلية بكلية الفنون الجميلة بدمشق.

العمارة، والعمارة الداخلية.. في اليابان



الجناح الذهبي (كينكا كوجي) الذي بناه الشو غن يوشيمتسو والمسجل في قائمة التراث العالمي في اليونسكو.

يرتبط تاريخ الفنون بصلة وثيقة بقصة الحضارات ونشأتها وتطور الثقافات المتعددة، وينقسم تاريخ الفن الياباني عامة وفقاً لعصور محددة ازدهرت فيها الفنون والعمارة ومن أهم تلك العصور:

1. عصور التاريخ الياباني:

■ عصر جومون ويايوي حوالي 11000 ق.م- 250م

وفقاً لآراء علماء الآثار، فإن أول من استوطن الجزر اليابانية كان شعباً قبلياً، وهو شعب الآينو Ainu. وفي عام 300م اضطر هذا الشعب للنزوح قسرياً تجاه الأجزاء الشمالية من اليابان مكرهاً من خلال شعب آخر هو شعب جومون Jomon (11000 ق.م- 300م).

وحوالي 350م غزا شعب اليايوي Yayoi اليابان، حيث توجد بقايا أثرية تعود لتلك الفترة من أوعية الفخار وتماثيل طينية. وقد استخدم النحاس والبرونز في صنع الأسلحة والمشغولات الدينية اليدوية كالأجراس، وفي عام 660 م، ووفقاً لأقدم الأساطير والوثائق التاريخية الصينية، أصبح جيمو Jimmu أول إمبراطور يعتلي عرش اليابان..

■ عصر كوفون (250 ق.م- 552م)

ويطلق على عصر كوفون Kofun عصر الركام أو ثقافة هانيوا Haniwa. وتعود تسمية هانيوا إلى نوع نمطي من المنحوتات الطينية وجدت فوق المقابر. ومن الأنواع الأخرى المعروفة من المصنوعات تعود لتلك الفترة كالمرايا البرونزية. وفي عام 363م فتحت الإمبراطورة جينغو Jingo أجزاءاً من كوريا.

■ عصر آسوكا 552م - 654م وعصر نارا 646 - 794 م

في عام 552 م في بدايات عصر آسوكا Asuka، دخلت البوذية من الصين إلى اليابان. وقد كان لذلك تأثير حاسم على تطور الفنون اليابانية. حيث جلب تأثير الثقافة الصينية المتفوقة



بوابة التوري (مهتط الطيور) الخاصة بمعبد هيّان جينغو للفصل بين عالم كامي الروحاني والعالم البشري الدنيوي.

تقنيات جديدة في الفنون والعمارة إلى اليابان. وفي عام 604م، أُدخل أول دستور لليابان. ويعكس هذا الدستور فكرة الدور المركزي الذي مورس في الصين. وبحلول القرن 7م ترسخت الديانة البوذية في اليابان.

ومنذ عام 710م أصبحت مدينة نارا Nara في مقاطعة ياماتو Yamato بمثابة عاصمة لليابان. وخلال عصر نارا وتحت تأثير البوذية، استوعبت اليابان أسلوب أسرة تانغ Tang الصينية. وتم تشييد العديد من المعابد البوذية التي تمركزت حول منطقة نارا.

■ عصر هيان 794 م- 1185 م

في عام 794 م انتقلت العاصمة إلى هيانكيو Heiankyo (كيوتو الآن) . وخلال عصر هيان تطورت ثقافة فنية يابانية أكثر تميزاً. وحوالي 1005م كتبت السيدة موراز اكي شيكيبو Murasaki Shikibu وهي وصيفة الإمبراطورة أكيكو Akiko قصة غينجي مونوغاتاري Genji Monogatari، ويعتقد بأنها كانت أول رواية في العالم. فالقصة تحكي مغامرات الحياة والحب للأمير غينجي، وهو زير نساء شهير في العصور الوسطى.

وفي القرن 9م بدأ الأباطرة بالتقاعد من أعباء حكم البلاد. وقد اعتلت أسرة فوجيوارا Fujiwara السلطة. وأثناء حكمها والذي يطلق بعصر فوجيوارا، ازدهرت الفنون والآداب اليابانية.

■ عصر كاماكورا 1185 - 1333م

في عام 1180م اندلعت حرب طاحنة بين عشيرتي ميناماتو Minamato وتايرا Taira. وبعد تحقيق النصر الحاسم في معركة دانورا Dannoura البحرية، أسس ميناماتو حكومة جديدة في كاماكورا. وفي عام



قاعة هيّان المقدسة في كيوتو.

1192م أصبح يوريتومو Yoritomo أول شوغَن shogun (حاكم)، وتمثل شوغونية (حكومة الشوغَن) القوة والسلطة الحقيقية في الدولة، حتى استقالة آخر شوغون عام 1867م. وقد تدهورت مكانة البلاط الإمبراطوري في كيوتو إلى مجرد قوة فخرية. وكان لتغيير السلطة من سيطرة النبلاء إلى طبقة محاربي الساموراي samurai أثره العميق على الفنون اليابانية.

وخلال عصر كاماكورا ظهرت أشكال واقعية وشعبية. وبدأت تقاليد فن الكتابة اليابانية وطقوس شرب الشاي في الانتشار.

وفي عام 1252م تم بناء تمثال بوذا كاماكورا الكبير. ويعد التمثال الضخم جزءاً من معبد كوتوكوين Kotokuin لطائفة جودو Jodo . وكان تمثال بوذا كاماكورا مُنَصّباً داخل القاعة الكبيرة التي دمرت في عاصفة عام 1369م.

■ عصر موروماتشي 1333 - 1573 م

يطلق على عصر موروماتشي بعصر أشيكاغا Ashikaga بعدما سيطرت عُصبة عسكرية على زمام حكم الشوغون. ثم انتقل مقر الحكم مرة أخرى إلى كيوتو إلى ضاحية موروماتشي من المدينة. ويتسم تاريخ الفن الياباني بالعودة إلى سمة أكثر أرستقراطية. وحققت بوذية زِن Zen شعبية في اليابان، وأثّرت على الفنانين والحرفيين اليابانيين، حيث عُرضت طلبات لتشييد وزخرفة معابد زن.

وقد بنى الشوغون الثالث أشيكاغا يوشيميتسو Ashikaga Yoshimitsu معبد كينكاكوجي Kinkakuji (المسمى بالجناح الذهبي) Golden Pavilion وبساتينه. وخلال

عصر موروماتشي وصل فن البستنة المعقد وتنسيق الحدائق المسمى إيكيبانا ikebana مستوى رفيعاً من التحسين والجودة في تاريخ الفنون اليابانية.

وقد وُضع معبد كينكاكوجي في قائمة التراث العالمي المسجل لدى منظمة اليونسكو مع 17 معبد آخر في كيوتو. وفي عام 1950 م احترق الجناح نتيجة لعمل تخريبي، وتمت إعادة بنائه بالكامل.

وقد وصل فن التصوير أعلى مستوياته الفنية. وأشهر فناني تلك الفترة مصوران اثنان من الرهبان وهما شوبون Shubun وسيشوSesshu. وكانت الأديرة البوذية في غاية الثراء والقوة أثناء هذا العصر. وحوالي عام 1543م جاء الملاح البرتغالي مينديز بينتو Mendez Pinto إلى اليابان كأول أوربي تطأ قدماه الجزر اليابانية.

2. تطور العمارة اليابانية:

تأثرت العمارة اليابانية تاريخياً بالعمارة الصينية، وبالرغم من وجود العديد من الاختلافات بين الاثنتين، حيث أن أخشاب البناء في العمارة الصينية كانت تطلى خارجياً، في حين أن العمارة اليابانية لم تألف ذلك من الناحية التقليدية. كذلك فإن العمارة الصينية كانت تقوم على أسلوب المعيشة الذي يعتمد على استعمال الكراسي في الجلوس، بينما في اليابان فإن الناس كانوا معتادين على الجلوس أرضاً. وهي عادة بدأت في التغير في عصر الميجي Meigi(1868-1912). وقد تأثرت العمارة اليابانية بالمناخ ، فالصيف في معظم اليابان يتميز بالطول والحرارة والرطوبة، وهي حقيقة تنعكس بوضوح في طريقة بناء البيوت.

ويرتفع البيت التقليدي بحيث يتيح سريان الهواء حوله وأسفله، ويعد الخشب مادة البناء الرئيسية لأنه يتميز بالبرودة صيفاً ودفئاً في الشتاء، وأكثر مرونة عند تعرضه للزلازل. وفي عصر آسوكا Asuka(593 -710) دخلت البوذية إلى اليابان، وشيدت المعابد البوذية بأسلوب آسيوي، ومنذ ذلك الحين أثّرت العمارة البوذية بعمق على العمارة اليابانية. فمعبد هوريوجي Horyuji الذي بنى أصلاً في عام 607 م وأعيد بناؤه بفترة وجيزة بعد حريق عام 670 م يشتمل على أقدم إنشاءات خشبية عرفها العالم، فهو من بين الآثار البوذية في منطقة هوريوجي التي سجلت كتراث عالمي لهيئة اليونسكو عام 1993م. وفي عصر نارا Nara (710- 794) ، فإن المدينة العاصمة المسماة هايجوكيو Heijokyo قد خططت في نارا في وضع يماثل تخطيط العاصمة الصينية، حيث تم تنسيق الطرقات في نماذج تماثل رقعة الشطرنج. وقد بنى العديد من المعابد والقصور في تلك الفترة بأسلوب تانغ Tang الصيني.

وفي عصر هيّان -794) Heian 1185) فإن العناصر الصينية قد تم استيعابها، وتطور طراز قومي حقيقي. فبيوت النبلاء في هيانكيو Heiankyo (الآن كيوتو) بنيت بأسلوب شيندن زوكوريshinden-zukuri حيث الأبنية الرئيسية وأجنحة النوم تتمركز في منتصف البناء، وتتصل بالحجرات الخارجية بواسطة ممرات. وقد بنى العديد من القلاع في القرن السادس عشر، عندما سيطر السادة الإقطاعيون على المجتمع الياباني، فاستخدمت لأجل الدفاع الحربي، كما استخدمت في تدعيم سلطة وهيبة اللوردات المحليين ومساكنهم. وقد بقي القليل منها إلى يومنا هذا مثل تنشوكاكو tenshukaku أو دونجون donjon . أما الأبنية فاستخدمت كفراغ معيشي داخل القلعة، وهو ما تمّ أيضاً في أجنحة المعيشة في المعابد البوذية، التي كانت تشيد مراراً بأسلوب معماري محلي يعرف بتسمية شوين زوكوري shoin-zukuri، الذي أدمج سمات وخصائص جديدة من بينها الألواح المنزلقة المغطاة بورق شبه شفاف ومعتم (شوجي وفوسوما) وحصير تاتامي، التي لا تزال تمثل عناصر أساسية في البيت الياباني التقليدي. ومن أشهر الأمثلة المشيدة من تلك الفترة قصر نينومارو Ninomaru داخل قلعة نيجو Nijo في كيوتو ويعود تاريخه إلى القرن السابع عشر الميلادي.

وفي القرن السابع عشر فإن طراز شوين زوكوري قد اندمج مع خصائص مميزة لبيوت الشاي المسماة سوكيا sukiya المتعلقة بعادات وطقوس تناول الشاي، حيث ظهر طراز سوكيا زوكوري sukiya-zukuri للعمارة المحلية الذي تميز بذوق أنيق، عبر العناصر الخشبية النحيلة والبسيطة



احد الإنشاءات داخل قلعة نيجو في كيوتو.

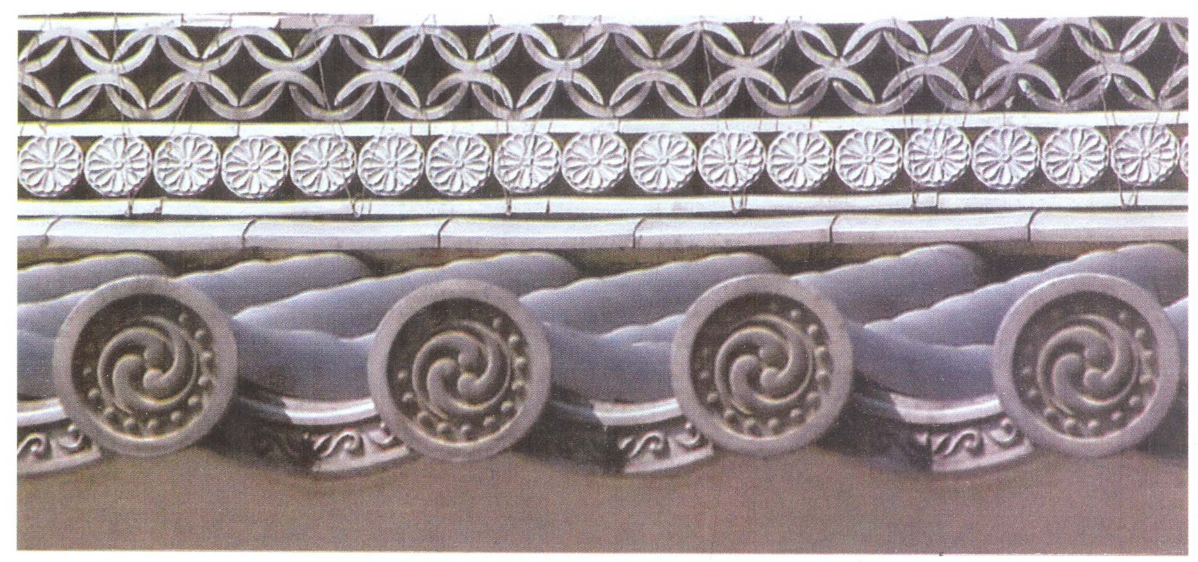
غير الزخرفية، وأفضل مثال عليه هو قصر كاتسورا Katsura المستقل في كيوتو والشهير بالمزج المتناغم للإنشاءات مع الحديقة الطبيعية.

عمارة الشنتو

يعتقد أتباع ديانة الشنتو بأنّ الإله كامي kami يتواجد إفتراضياً في كلّ جسم أو ظاهرة طبيعية، من البراكين الثائرة والجبال الجميلة إلى الأشجار، الصخور، والشلالات. وتعد مزارات الشنتو بمثابة أماكن يحل فيها الإله كامي، حيث يمكن للناس ممارسة عباداتهم. وبدلاً من إتّباع ترتيب ونسق محدد، فإن أبنية المزارات تتوضع طبقا للشكل البيئي المحيط.

فمن الحد المميز لبوابة التوري torii يؤدي طريق أو ممر إلى مبنى المزار الرئيسي، مع طريق تتميز بوجود فوانيس من الحجارة. وللحفاظ على نقاء منطقة وحدود المزار، تجهز أحواض مياه ليتمكن المصلّون من غسل أيديهم وأفواههم. ويوجد تمثالان لزوج من السباع يسمى كومواينو Komaino وضعا أمام البوابات أو القاعات الرئيسية للعديد من الأضرحة، يؤديان مهمة حراس المزار.

وقد بنيت القاعات الرئيسية المؤقتة لإيواء الإله كامي في المناسبات الخاصة. ويقال أن هذا الأسلوب من البناء يعود تاريخه إلى حوالي 300 قبل الميلاد. فبناء المزار الرئيسي لضريح سوميوشي Sumiyoshi Shrine في مدينة أوزاكا يماثل هذا النوع من البناء المؤقت. ويعتقد بأنّه يحافظ على مظهر وشكل الأبنية الدينية القديمة.



الزخرفة اليابانية التقليدية في أسقف معابد قلعة نيجوفي كيوتو.

أما الطراز الرئيسي الآخر للقاعة الرئيسية فيستمد شكله المبسط من صوامع الغلال ومستودعات الثروة في اليابان إلى عصور ما قبل التاريخ. وأفضل مثال على هذا الأسلوب هو مزار إيزي Ise Shrine في ولاية مي Mie Prefecture . حيث ضريحه الداخلي قد كرّس لعبادة أماتراسو أوميكامي Amaterasu Omikami آلهة الشمس. أما الضريح الخارجي فقد خصص لعبادة آلهة الحبوب تويوكه نو أوميكامي Toyouke no Omikami.

ويمكن رؤية عناصر العمارة السكنية في البناء الرئيسي لضريح إيزومو Izumo Shrine في ولاية شيمانه Shimane Prefecture، كما أستدل على ذلك من مجموعة الأعمدة القائمة مباشرة من الطوابق الأرضية حتى العليا.

وقد تغيّرت طبيعة عبادة الشنتو بعد مجيء البوذية إلى اليابان، فاستعارت أبنية المزار عناصر محددة من العمارة البوذية. فعلى سبيل المثال، فإن العديد من الأضرحة قد طليت وفق الأسلوب الصيني: باستخدام الأعمدة الحمراء والجدران البيضاء.

وقد كان من المتعارف عليه إعادة إنشاء أبنية المزار بصورة منتظمة لتنقية الموقع وتجديد المواد(وهي ممارسة لا تزال متبعة في مزار إيزي. ولهذا السبب، وأيضا كنتيجة مباشرة لاندلاع الحرائق والكوارث الطبيعية الأخرى، فإن أبنية الضريح الرئيسية المتبقية والأقدم عهداً ترجع فقط إلى القرنين الحادي عشر والثاني عشر الميلاديين.

العمارة البوذية

عندما وفدت الديانة البوذية إلى اليابان في القرن السادس الميلادي، شيدت الأماكن المكرسة لعبادة البوذا، وفق ما تأصلت به أشكال المعابد المعمارية في الصين وكوريا. فكلّ معبد كان مُركّباً من عدد من البنايات التي كانت تقام لخدمة الرهبان أو الراهبات الذين عاشوا هناك، ولتخزين الوسائل التي تحقق التسهيلات أمام المصلّين المتجمعين داخل المعبد للصلاة.

وفي القرن الثامن الميلادي، آلّف مجمع الأبنية 7 إنشاءات أساسية وهي كالتالي:

المعبد البوذي (الباغودا) pagoda، قاعة رئيسية، قاعة محاضرات، برج الجرس، المستودعات sutras، مسكن للإيواء، وصالة طعام. وكان يكتنف كامل مجمع المعبد بواسطة جدار طيني مع بوابات على كلّ جانب. وقد كان من الشائع وجود طابقين لكل

بوابة. كانت القاعة الرئيسية مكرسة لأداء الدور الأبرز للعبادة. أما قاعة المحاضرة، والتي كانت في معظم الأحايين تشغل الإنشاء الأكبر في المعابد المبكّرة، فكانت تستعمل من قبل الرهبان كمكان للدراسة، والتعاليم الدينية وتأدية الطقوس.

وقد ساد نوعان من الأبراج: أحدهما من خلال الأجراس التي تعلن إقامة مراسم الشعائر الدينية في أوقاتها كلّ يوم وأخرى حيث يتمّ تخزين وحفظ أي نصوص قانونية وتشريعية (مستودعات السوترا sutra). ويقع إلى الخلف أو إلى جانب الحد الداخلي غرف الطعام والمساكن.

كانت بنايات مجمع المعبد قد خططت عموماً وفق نموذج هندسي التصميم، مع اختلافات بين المراتب الاجتماعية والدينية. وكانت الأبنية الرئيسية في معابد زِن Zen temples تتوضع كثيراً على محور مستقيم وتتصل معاً بممرات مسقوفة، كما احتوت المجمعات البوذية على الأرض النقية غالباً مع حدائق وبرك مياه.

■ العمارة اليابانية الحديثة

دخلت الأساليب المعمارية الحديثة إلى اليابان باستهلال إصلاحات ميجي 1868م. وكانت أولى الأبنية التي ظهرت نتيجة لذلك الجهد تجمع بين الأساليب اليابانية التقليدية في الإنشاء الخشبي مع الأساليب والتصاميم الغربية.



باغودا معبد هوريوجي البوذي المتعددة الطوابق في نارا.

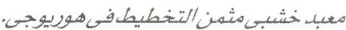
فمدرسة كايتشي Kaichi الابتدائية عام 1876م في مدينة

قاعة ماتسوموتو التاريخية.



معبد خشبي مثمن التخطيط في هوريوجي.

أحد المعابد البوذية مربعة التخطيط في هوريوجي والبناء مشيد من الخشب.



ماتسوموتو Matsumoto أو ناغانو Nagano تعد نمطية من حيث الرؤية الهجينة التي طبقت في بناء المدارس عبر البلاد. وأواخر عقد الثمانينيات من القرن التاسع عشر الميلادي ظهرت ردة فعل إزاء الهرولة تجاه التغريب حتى في مجال العمارة، وتمّ تبني النماذج الآسيوية في تشييد الأبنية.

وفيما بعد الحرب العالمية الأولى خضعت العمارة اليابانية التقليدية لإعادة توكيد عندما جاء كل من المعماري الأميركي فرانك لويد رايت Frank Lloyd Wright(1869-1959) والألماني برونو تاوت Bruno Taut (1880-1938) لممارسة التصميم في اليابان.

وشهدت السنوات التالية للحرب العالمية الثانية المواءمة بين العمارتين التقليدية والحديثة. ويعد تانغي كينزو Tange Kenzo، أحد أكثر المصمّمين اليابانيين شهرة وتأثيراً، فترة ما بعد الحرب حيث استطاع دمج وربط الهندسة المعمارية اليابانية التقليدية بالتطويرات والإنجازات العلمية والتقنية. وفي عقدي الخمسينيات و الستّينيات صمّم عدّة صروح مميّزة، تتضمّن إستاد يويوجي الوطني Yoyogi National Stadium للألعاب الأولمبية 1964 في طوكيو.

وبالنسبة لليابان، التي دائماً ما تتعرض للزلازل، فإن تطوير بناء مقاوم للزلازل كان دائما ما يسبب مشكلة رئيسية في الهندسة المعمارية. فأول ناطحة سحاب في اليابان، وهي بناية كاسوميغاسيكي Kasumigaseki، التي تمّ إنجاز بنائها في عام 1968 بتطبيق آخر تقنية لمقاومة الزلازل. وقد بني عدد كبير لناطحات السحاب منذ ذلك الحين، بما في ذلك تلك الناطحات في نيشي شينجوكو Nishi-Shinjuku في طوكيو منذ عام 1980 وحتى الآن مع ضرورة الإشارة إلى البرج المميز لطوكيو Landmark Tower 1993 والذي يبلغ ارتفاعه مقدار 296 متراً في يوكوهاما.

وكان لإعادة توجيه الأولويات المعمارية بعيداً عن الربح التجاري تحت إشراف إيسوزاكي آراتا Isozaki Arata، الذي عمل في شبابه تحت إدارة تانغي. كان لعمله وكتاباته الأثر العميق على الجيل الأصغر من المعماريين. وشهدت حقبة السبعينيات ظهور معماريين اهتموا بالنظرة الفنية تجاه العمارة، مع الإقلاع عن الاهتمام السابق بالخبرة التقنية.

كانت مكاتب المعماريين المحليين منهمكة أثناء عقد الذروة في الثمانينيات، حيث تمّت دعوة بعض المعماريين الأجانب الشهيرين للعمل في اليابان. وكان لانهيار ما يسمى باقتصاد الفقاعة bubble economy في اليابان في أوائل عقد التسعينيات نتائجه في تباطؤ صناعة العمارة.

ولا يزال العديد من المعماريين اليابانيين يحتل مكانة رفيعة في اليابان وفي أي مكان آخر، و يجد العديد من المعماريين أنشطة تجارية وسوقاً لمزاولة مهامهم. وهو اتجاه وجد انتشارا حتى في المناطق المحليّة.ومن بين الأعمال

الشهيرة في عقد التسعينيات منتدى طوكيو الدولي (1997) من قبل المعماري رافائيل فينولي Rafael Vinoly ومكاتب طوكيو الحضرية الحكومية (1991) من قبل تانغي كينزو.

وفي عقدي الثمانينيات والتسعينيات، تمَّ توظيف معماريين يابانيين بصورة متزايدة لمهام ما وراء البحار. وكان من بينهم إيسوزاكي للقيام بتصميم متحف الفنّ المعاصر (1986) في لوس أنجلوس؛ والمعماري تانغي لتصميم مركز أو يو بي OUB سنغافورة (1986)؛ والمعماري كوروكاوا كيشو Kurokawa Kisho لتصميم برج المحيط الهادي (1992) في باريس؛ وأندو تاداو Ando Tadao لتصميم مبنى فضاء التأمل (1995) في مجمع أبنية منظمة اليونسكو في باريس. وقد كان أندو يلقى تقديراً كبيراً في الخارج. حيث حصل على عدّة جوائز دولية مثل جائزة بريتسكر للعمارة Pritzker Architecture Prize عام 1995 الممنوحة من قبل مؤسسة هيات Hyatt Foundation، والميدالية الذهبية الملكية للعمارة عام 1997، التي تمنح من قبل المعهد الملكي للمعماريين البريطانيين.

3- التصميم الداخلي للبيت الياباني

كان التصميم الداخلي المفترض للبيوت اليابانية فيما مضى مفتوحاً، دونما وجود لشاشات فصل بين الفراغات الشخصية. وتدريجياً كما كان يعتقد بالنسبة للمناطق الخاصة ووظيفتها كالطعام والنوم أو ارتداء الملابس فإن الشاشات القائمة المسماة بويوبو boyobu دخلت حيز الاستعمال.

فكل من الشوجي والفوسوما التي لا

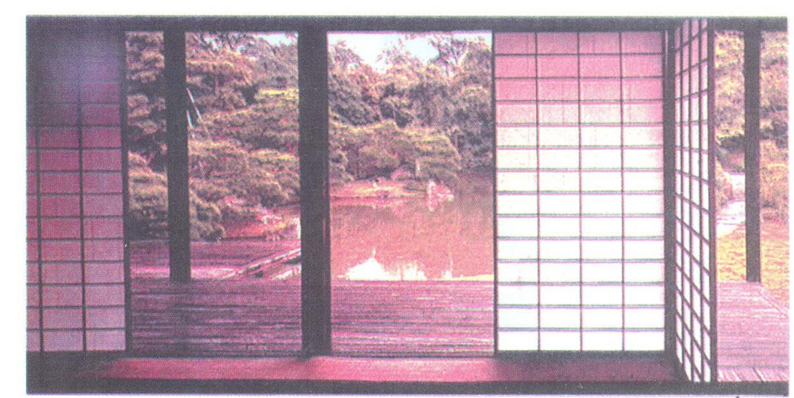


ساحة عامة لأحد المعابد في نيجو بمدينة كيوتو.

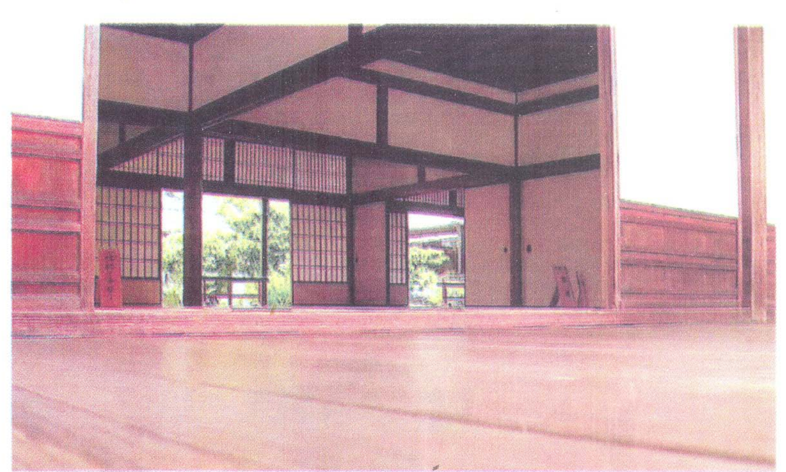
تزال موجودة في العديد من البيوت جاءت بعد ذلك. وبالرغم من إمكانية إزالتها لتتيح مجالاً واسعاً كفراغ كامل (فيما عدا الأعمدة التي تدعم الإنشاء السكني). فإن الشوجي أيضاً تسمح بدخول الإضاءة ، وبالنسبة للطريقة التي ينظر من خلالها المواطن الياباني للفراغات الداخلية والخارجية للبيت ، فهي تشكل إتجاهاً هاماً للتصميم التقليدي. وبدلاً من النظر إلى الداخل والخارج كبيئتين مختلفتين. فيعتقد بأنهما عنصران متكاملان. وتتجسد هذه الفكرة في تصميم الشرفة اليابانية إنغاوا engawa، والتي تؤدي دوراً كحيز انتقال من الداخل إلى خارج البيت. ويعد عنصر البركة المائية أو النوري إن nure-en المرتبط بجانب البيت ويمتلئ بمياه الأمطار، هو نوع من الإنغاوا.

ومن وجهة نظر جمالية فإن البيت الياباني التقليدي مصمم لأفراد يجلسون ولا يقفون. والأبواب والنوافذ والتجاويف الجدارية تتوضع بحيث تتيح الرؤية والاستمتاع بمشاهدة الأعمال الفنية في البيت والحديقة الخارجية تحديداً من وضعية الجلوس.

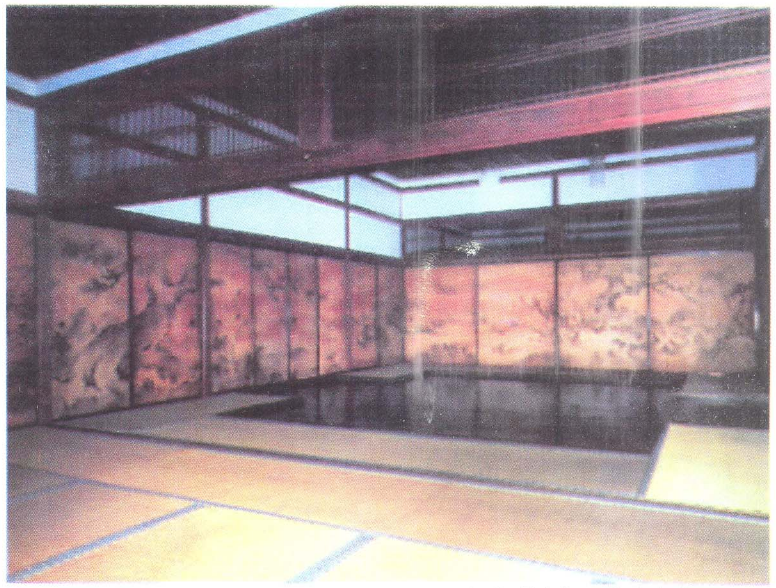
وبالرغم من التغييرات التي جلبتها الفلسفة الحداثية في طراز البيوت، فإن الطراز الياباني التقليدي لم يختف كلياً، فلا يزال من المألوف رؤية حجرات ذات أرضية مغطاة بحصير التاتامي حتى وفي البيوت الغربية. ولا تزال عادة الناس في خلع نعالهم قبل دخولهم إلى البيوت سارية حتى يومنا هذا. ويطلق على الحجرة اليابانية تسمية نيهون ما



احد المشاهد الخارجية المطلة على حجرة شرب الشاي.



توزيع الفراغات الداخلية للحجرات موضحاً شاشات الفصل الداخلية المنزلقة (الشوجي) وحصير الارضيات (التاتامي).



التصميم الداخلي للبيت الياباني التقليدي.

Nihon-ma .

4- المشتملات الرئيسية للحجرة اليابانية

تاتامي Tatami: يستعمل حصير التاتامي عادة بقياس 3 × 6 أقدام ويصنع من بطانة من نسيج محكم من قش الأرز تبلغ سماكته من 3/4 1 - 2.5 بوصة . ويغطى التاتامي بحصير منسوج جيداً على سطحه الخارجي تنتهي حوافه بقماش. وتُصمم الحجرات لتشتمل على عدد محدد من تلك الحُصُر ذات القياس 3×6 أقدام، ويتم احتساب مساحة الحجرة تبعاً لعدد الحُصُر. فمثلاً حجرة تتكون من 4.5 حصيرة قد تكون مساحتها 9×9 قدم. وتتألف حجرة شرب الشاي اليابانية المألوفة من عدد 4.5 حصيرة . وتزن الحصيرة الواحدة مابين 15- 20 رطلاً، وأحيانا يسمى التاتامي ببساط القش الياباني في الغرب. وعادة ما يأتي التاتامي الياباني في ثلاث مستويات متدرجة في الاستخدام. وبالإمكان تنظيفه باستخدام قطعة مبللة من القماش أو المكنسة الكهربائية أو وصلة فرشاة خاصة. ولا يتم ارتداء الأحذية و القباقيب فوق التاتامي. والعديد من التاتامي المتاح اليوم يعد نسخاً ليست بالمتانة أو قابلية الاستخدام مثل الحصير الياباني الحقيقي، والذي من المفترض أن يدوم من 20-25سنة.

توكوباشيرا Tokobashira: وهي أعمدة أو قوائم زخرفية تشكل جزءاً من خورنق (تجويف جداري) أو توكونوما وهي أعمدة الخورنق وتمثل دعائم التجويف. وتصنع عادة من قوائم خشبية مستديرة لطيفة، وغالباً ما تستعمل قوائم من الخيزران المربع في البيوت اليابانية الحديثة.

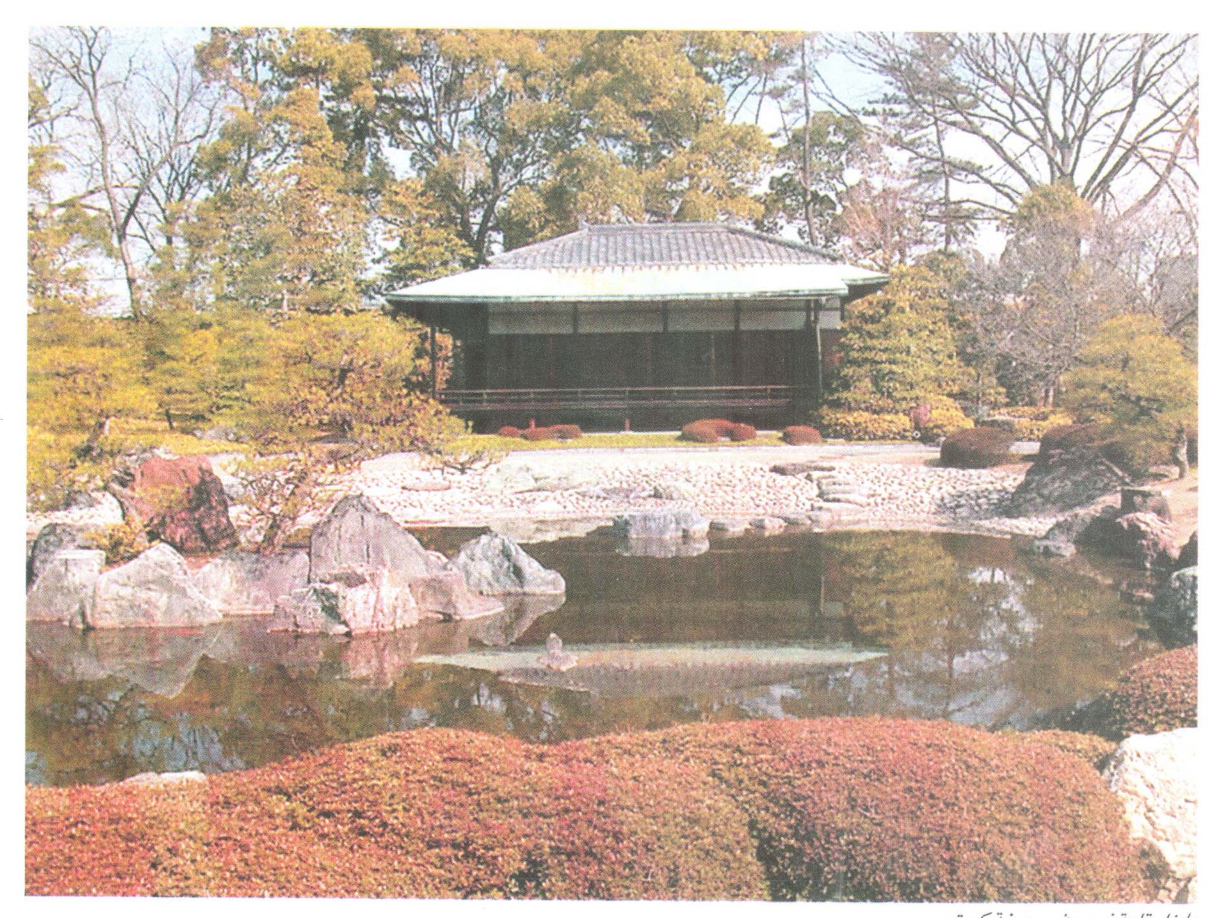
توكونوما Tokonoma: وهي التجويف الجداري أو الركن وعادة ما يشتمل على لفائف(كاكيجيكو kakejiku أو صورة وتنسيق من أزهار(إيكيبانا)ikebana. ويتم الإبقاء على التجويف الجداري للاحتفاظ بالأشياء الثمينة والنفائس، مثل أطقم الخزفيات الجميلة أو المشغولات الحديدية. وفي اليابان فإن اللفائف يتم تغييرها أيضاً لتعكس الفصول الأربعة.

أرفف التوكونوما: وغالباً ما توضع في قعر وداخل التجويف أو الركن الجداري، وتصنع من الخشب الطبيعي في تكوينات وأشكال طبيعية. وتعد الأسطح الخشبية والتجازيع من الاعتبارات الهامة في الاختيار. ويعد الرف أو الأرفف العلوية من النوع المائل . أما الرف السفلي عموماً ما يرتفع قليلاً عن مستوى حصير التاتامي.

رانما Ranma: وهي بمثابة الشرّاعة أو النافذة المركبة فوق باب وهي منقوشة على كلا الجانبين وتستخدم بين الشوجي والسقف لإتاحة أكبر قدر من التهوية والإضاءة. وتوجد الرانما في استخدامات عديدة، ففي



إحدى القاعات المخصصة لطقوس شرب الشاي المسماة سوكيا.



داخل قلعة نيجو في مدينة كيوتو.

الغرب يمكن استعمالها كالألواح الرأسية للأسِّرة، أو زخرفة الجدران، ويمكن تحويلها إلى مناضد وطاولات، أو توضع فوق الشوجي على الجدران مع إضافة إضاءة خلفية لتوكيد التصميم.

شوجي Shoji: وهي أبواب منزلقة مغطاة بورق سميك ملصق بمعجون على إطار خشبي أو هيكل باب. وعادة ما يكون الخشب غشيماً (غير منجز). وعادة ما يكون ارتفاع الشوجي 6أقدام. وتشكل الشوجي من مجموعة من 4 وحدات، والوظيفة الأولية التقليدية في فصل الفراغات الداخلية للبيت الياباني عن الفراغات الخارجية. وفي أغلب المساكن الحديثة تستخدم الشوجي في فصل المناطق حيث يتم ارتداء القباقيب في حجرات التاتامي، في حين أن قباقيب البيت لا يتم انتعالها.

فوسوما Fusuma: وهي أبواب منزلقة مغطاة بورق أو قماش سميك معتم مثبت فوق شبكة من إطار خشبي، يستخدم لفصل حجرات التاتامي (أبواب من الجدار للجدار). وعادة ما يكون ارتفاع المداخل التقليدية 6 أقدام. وغالباً ما تُلون بمشاهد طبيعية جميلة على إحدى أو كلا الجانبين. وأحياناً ما توصف الفوسوما بأنها أبواب ورقية منزلقة. وبالإمكان إزالتها لإتاحة فراغ حجرة ذات مساحة أكبر، أو جناح استقبال بدلاً من حجرتين، أي تؤدي دور الجدار المتحرك.

أبواب القصب: وهي أبواب منزلقة تصنع من أعواد القصب تستخدم كفواصل حجرات ولتوكيد الجدران وفي أشهر الصيف بدلاً من الشوجي.

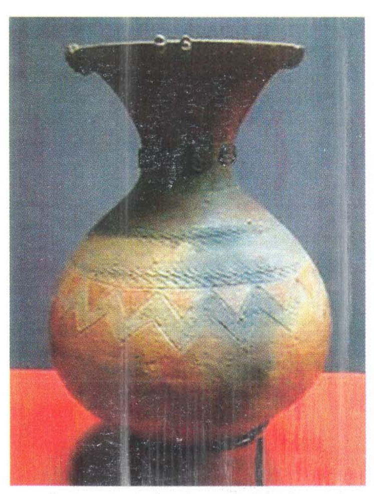
الأبواب الخشبية: وهي أبواب ثقيلة

ذات ألواح إردوازية تستغل في تركيب الطاولات الكبيرة أو المكاتب. وتستخدم الأبواب الخشبية الكبيرة الثقيلة من المخازن اليابانية كأبواب دخول رئيسية إلى داخل البيت أو تنفيذ مناضد حجرات الطعام. وعادة ما توجد في البيوت الريفية اليابانية.

5- مكملات تصميم الحجرة اليابانية:

- كاكايجيكو Kakeijiku: اللفائف المعلقة.
- الأوعية والتماثيل من الخزف والفخار.
- جوراكو Juraku: وهو تغطية الجدران.
- الطاولات والوسائد المربعة المسماة زابوتون Zabuton.
- خزائن حفظ متعلقات النوم المسماة فوتون Futon.
- وحدات الإضاءة والمصابيح.
- متعلقات الحدائق مثل الفوانيس الحجرية وأحواض المياه المسماة تورو Toro.
- الأثاث والخزائن المسماة تانسو Tansu.
- الشاشات القابلة للطي والفواصل.
- مستلزمات ومسارات الأبواب والسكك.

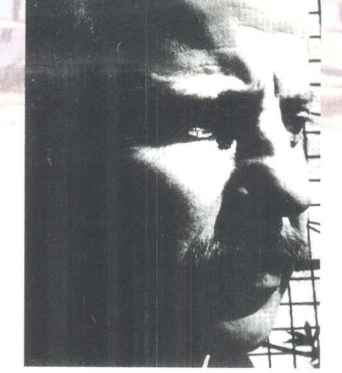
* * *


وعاء من الفخار يعود تاريخه إلى حقبة ياوي.

References:

1-Tokyo National Museum.
2- HAGA LIBRARY INC.
3- Hotei Publishing, based in the Netherlands, specializes in books relating to Japan and Japanese arts.
4-JapaneseSpaces1222FernOaksDr.SantaPaula,California93060,US.
http://www.japanesespaces.com
5- http://web-japan.org/factsheet/
6- http://www.planetkyoto.com/nils/
7- 8-http://www2.kanawa.com/
8- http://www.horyuji.or.jp/
9-http://www.hinode-v2.com/

* * *



غازي الخالدي..

نصف قرن من مزاولة الفن والكتابة عنه.

■ د.محمود شاهين*

بعد نصف قرن من مزاولة الفن التشكيلي، والكتابة عنه، والعمل في أهم مفاصله في سورية، غيَّب الموت مساء الأربعاء 2006/12/20، الفنان التشكيلي السوري «غازي الخالدي» تاركاً إنتاجاً فنياً (عملياً ونظرياً) سيبقى يدل ويشير إليه، كلما اُستُعرض

تحية من زنوبيا إلى دمشق.

* نحات وأستاذ في كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق.

تاريخ الفن التشكيلي السوري الحديث.

ينتمي الفنان الراحل إلى جيل ما بعد الرواد في الحركة التشكيلية السورية المعاصرة. ولد في دمشق عام 1935، درس الرسم والتصوير في كلية الفنون الجميلة بالقاهرة وتخرج فيها عام 1962 ليعمل بعدها، وحتى العام 1963، رساماً في التلفزيون العربي السوري، ثم مديراً لمركز الفنون التطبيقية التابع لوزارة الثقافة عام 1963. ما بين عامي 1963 و 1970 عمل رساماً في جريدة البعث وملحقها الأسبوعي ومجلة «الطليعة» التي كانت تصدر عنها، وفي جريدة «نضال الفلاحين».

في العام 1970 عمل معاوناً لمدير الفنون الجميلة. ومابين عامي 1971 و 1974 أميناً لسر نقابة الفنون الجميلة، ثم نقيباً للفنون الجميلة حتى العام 1979، وأميناً للسر العام في الاتحاد العام للفنانين التشكيليين العرب. منذ أواخر العام 1979 انتقل للعمل في قيادة منظمة طلائع البعث، وظلّ فيها حتى رحيله بأشهر قليلة، عندما داهمه المرض فجأة، ما اضطره إلى تقديم استقالته من قيادة المنظمة، والسفر إلى السعودية، حيث يقيم ويعمل ولداه «ود» و «سر». بعد إقامة حوالي شهرين في السعودية، عاد الفنان الراحل إلى دمشق، مسقط رأسه، الذي رسمه في العديد من لوحاته، حيث قامت قيادة منظمة طلائع البعث بتكريمه والاحتفاء به، وكأني بها كانت تودعه!!.

لقد خصّ الفنان الخالدي دمشق وريفها بعشرات اللوحات، رصد من خلالها حاراتها القديمة، ومعالمها الأثرية، ومحيطها من البساتين والقرى والمصايف. كما كرّس معظم نتاجه الفني لقضايا سياسية، وآخر ما قدم على هذا الصعيد، لوحته التي شارك فيها في المعرض السنوي الأخير للفنانين التشكيليين السوريين، والمكرسة لموضوع انتصار المقاومة اللبنانية الباسلة على العدو الصهيوني خلال الصيف الماضي.

إن غازي الخالدي «وتبعاً لالتزامه السياسي، يوقّع على لوحات وطنية وقومية، لوحات هي نسخات ملونة ومُشكّلة لقضايانا السياسية والاجتماعية، وللقيم التي تُشكّل البنية الأساس للمفاهيم، وكما تتصل قضايانا بالإنسان العام، فإن لوحات غازي الخالدي، لا تنحصر في جغرافيا معينة، ولا تحدّها حدود، وإن كانت مأخوذة من أشياء الحياة وعلاقاتها السائدة[1]، من جانب آخر، (يتميز اتجاه غازي الخالدي بالواقعية الحديثة، والمواضيع الثوريَّة والاجتماعيَّة، ويُعتبر الفنان أحد المساهمين الجادين في تأسيس الحركة الفنية في سورية، فقد كان المحرك الأول للمؤتمر القومي الأول للفنون التشكيلية الذي كان من نتائجه ولادة الاتحاد العام للفنانين التشكيليين العرب. وإذا تتبعنا المحور الأساسي لأعمال الفنان، نجد أن الإنسان يعيش في أعماله (فيما عدا بعض اللوحات الجمالية) وتحتل القضايا القومية المكانة الأولى في تفكيره ووجدانه)[2].

نوّع الفنان غازي الخالدي، في طرائق تناوله للموضوع الوطني والقومي، فهو يأخذه بشكل مباشر، وبصيغة واقعية كما في لوحته (بطل عملية قبية) و (انتصار المقاومة في لبنان)، أو يلجأ إلى الجمع بين الشكل المباشر (فدائي، مقاتل، خوذة جندي، سلاح) وبين الرمز (طفل، حمامة، حصان، شجرة ضاربة الجذور في التربة) كما في أعماله (ملحمة تشرين) و (الفدائي) و (الشهداء) و (قدسنا) و (تحية إلى دمشق الصامدة) و (القدس المصلوبة) و (تحية إلى بابا) و (خارج الوطن) و (فلسطين والمستقبل) و (فلسطينية خارج فلسطين).

وقد يجمع بين التاريخ القريب والبعيد وبين الحاضر، ضمن عملية إسقاط الماضي على الحاضر، أو الجمع بين الجوانب المضيئة منهما كما في لوحة (تحية من زنوبيا إلى دمشق)، وفي أعمال أخرى، يماهي بين الرمز والواقع، معتمداً على مقاطع من حادثة كما في لوحة (أطفال بحر البقر) و (فين ماما) و (أطفال بلا مدرسة) و (لماذا المدرسة مغلقة). في أعماله عامة، حافظ الفنان الخالدي على نوع من الواقعية المُبسطة، وعلى الرسم كقيمة أساسية في غالبية لوحاته، مرد ذلك، اشتغاله الطويل في رسم «الموتيفات» التي قدم فيها مهارات بيّنة.

أما الطرح الفكري في أغلب لوحات الخالدي فهو «الموقف الذي يتخذه إزاء كل ما يدور حوله ونراه موقفاً حازماً تجاه أخطر مشكلة تواجه إنساننا العربي منذ وجوده، ألا وهي مشكلة الاستعمار، ومحاولة القضاء على الوجود العربي.

إن هذا الموضوع يشغل الحيز الأكبر من ذهن فناننا، وما لوحاته (تحية إلى دمشق الصامدة) و (فين ماما) و (على طريق التحرير) وغيرها إلا مجالاً طبيعياً تسمح له بالتنفس



القدس المصلوبة 1967.



سورية / عربية 1972.

الفني (إن جاز التعبير) تنفساً عميقاً»[3].

والملاحظة البارزة في تجربة الخالدي، اعتماده الطفولة وسيلة تعبير أساسية، عن موضوعات تتعلق بقضاياها الخاصة، وبقضايا اجتماعية ووطنية وقومية عديدة.

والحقيقة «يعتبر موضوع الطفولة البائسة المشردة من جراء الحرب العدوانية، موضوعاً رئيسياً يرافق جميع أشكال فن التصوير المعاصر في سورية والبلدان العربية الأخرى. ففي لوحة (الحرب والأطفال) للفنان غازي الخالدي عام 1967، عبّر هذا الفنان عن مأساة الشعب العربي الفلسطيني عن طريق أطفال مذعورين، التفوا حول صليب، صليب عليه حمامة بيضاء. وتبرز نغمة الأسى المفجع بشكل خاص في لوحة (أطفال بحر البقر) عام 1971، حيث تبدو أجساد التلاميذ العرب الذين استشهدوا في القصف العدواني، تبدو وكأنها تدور في إعصار ناري رهيب، ترتفع ألسنة نيرانه المتأججة، وبذلك تمتزج في أعمال الخالدي العناصر المادية والرمزية مع الأشكال الواقعيّة، لتصل لوحاته إلى درجة الإشباع الانفعالي. وعندما صور الفنان غازي الخالدي في لوحة (القدس في النار) عام 1973 اللهيب الذي شمل شوارع المدينة المقدسة، إنما أراد بذلك أن ينقل مأساة الشعب عن طريق التباينات المبتكرة والمتضادة في اللون والإضاءة وتداخل هذه اللوحات، تمنحها تعبيراً مأساوياً انفعالياً حاداً، إنه يعكس الاتجاه الواقعي للمدرسة الوطنية[4]».

حاز الفنان الراحل غازي الخالدي بتاريخ 1996/5/3 على درجة دكتوراه في علوم الفن من الأكاديمية الملكية في لندن، وحصلت أعماله على عدة ميداليات وبراءات تقدير، وكانت له مساهمات في تحكيم مسابقات فنية محلية وعالمية، ومثّل سورية في مؤتمرات ومهرجانات قطريّة وعربيّة وعالميّة. كما قام بتدريس تارخ الفن وفلسفة علم الجمال في المعهد العالي للفنون المسرحية منذ العام 1978 وفي المعهد العالي للموسيقا منذ العام 1992، صدرت له مجموعة من الكتب منها



(ناس من دمشق)، وهي مجموعة قصص قصيرة، و(أربعون عاماً من الفن في سورية)، و (سعيد تحسين) و (عشرة عمر) وهي حكايا وخواطر من مرفأ الذاكرة، و (كيف نقرأ اللوحة) و(فنون الأطفال: التأسيس والمستقبل) و (فنانون تشكيليون سوريون) و (برهان كركوتلي) و (ناظم الجعفري) وكان في جعبته مجموعة أخرى من الكتب المعدة للنشر حول فنانين سوريين وعرب.

نفذ الخالدي خلال حياته مئات اللوحات الحُجريّة والجداريّة، تناول فيها موضوعات وطنية وقومية وإنسانية عديدة. أقام عشرات المعارض الفردية، وشارك بالعديد من المعارض الجماعية، داخل سورية وخارجها. تميز بنشاطه وحيويته، إن على صعيد مزاولة الرسم والتصوير المتعدد التقانات، أو على صعيد التأليف والكتابة حول الفن التشكيلي وعلومه وأعلامه والسيرة الذاتية والقصص القصيرة.

إلى جانب كتبه المنشورة البالغة نحو عشرة كتب، نشر الخالدي، آلاف المقالات في الصحف والمجالات السوريّة والعربية، وكان حاضراً دائماً في المهرجانات والندوات وافتتاح المعارض والمناسبات الفنية المختلفة.

على الرغم من سطوة الخط (الرسم) على غالبية لوحاته، شهدت تجربته نوعاً من التململ طاول الأسلوب والتقانة اللونية، لكنه (في مراحل تجربته كافة) حافظ على الواقعية المُبسطة، وعلى الرسم كقيمة تشكيلية أساسية في اللوحة.

لقد اشتغل الفنان الخالدي على عجائن لونيّة جديدة ومختلفة. جرّب وبحث فيها عما يمكن أن يخدم موضوعات لوحاته ويميزها، ثم حاول توظيف نتائج هذا البحث والتجريب، لصالح قيم لوحته التشكيلية والتعبيريّة، وبالتالي إيجاد وشائج

قوية ومتينة، بين عناصر ومفردات وتقانات هذه اللوحة والموضوع المتناول فيها، وهذا الأخير، ظل دوماً لصيقاً بأحداث وطنه وأمته، وبالواقع المحيط به، بمعنى أن الفنان الخالدي، كان يغرف موضوعات أعماله مباشرة من الواقع، حتى في اعماله الرمزية، ظل حريصاً على استعارة رموزه وأشكاله من الواقع، واستنهاض أفكارها منه.

نزعة البحث التقاني اللوني، تبدت بشكل واضح، في أعمال معرضيه الفرديين اللذين أقامهما، في صالة الشعب للفنون الجميلة بدمشق الأول عام 1972، والثاني عام 1974، حيث قام الفنان الخالدي باستنباط إمكانيات غير معروفة أو مطروقة، في الألوان الزيتية، تتعدى خواصها التقليدية، وتتجاوز كشوفات الآخرين فيها، معتمداً على نوع من الاختزال والتلخيص والتكثيف، واللعب بعملية تأسيس اللوحة، بهدف تمتين وتعميق البنية التشكيلية والتعبيرية للعمل الفني.

ارتاد الخالدي شواطئ عدة، في بحر التقانات اللونية، لكنه كان دائم الارتداد إلى أسلوبه الخاص، ومدرسته الواقعية التي تربى فيها، وأخلص لها طوال حياته.

على الرغم في سطوة الخط (الرسم) على غالبية لوحاته، قدم الفنان الراحل غازي الخالدي، مجموعة متميزة من الأعمال الفنية، حملت ألوانها وسامة مرصعة بخبرة واضحة، رصفتها ريشة فنان يمتلك أدوات تعبيره جيداً، وغالبية هذه الأعمال، تناول فيها الطبيعة الخلوية، وبشكل مباشر في الواقع، ما جعل ألوانها تحمل توهجاً خاصاً، عكس سعادة وعشق ومحبة الفنان للموضوع الذي يرسمه، وتفاعله العميق والصادق معه.

كل هذه العوامل مجتمعة، قادت الفنان إلى حالة أسلوبية تماهت فيها الواقعية المُبسطة بالانطباعية، وهذه النزعة تحديداً، كانت تُطل من أعماله المكرسة للطبيعة، والمنفذة مباشرة بين أحضانها. أي الأعمال التي عايش موضوعاتها، وانفعل فيها، وتأثر بمحرضاتها من ضوء وهواء وأصوات وعناصر حية، تصافح بصره وبصيرته مباشرة.

يقول الخالدي: «حتى أدافع عن الوطن، يجب أن أحبه، وحتى أبرهن عن هذا الحب، لا بد لي أن أرسم أجمل ما في هذا الوطن. المرأة عندي عطاء لا محدود، وهي خصب وجمال.

والحصان رمز الشموخ والقوة والكبرياء، وتاريخنا العربي حافل بالحصان، بالحب والحرب، إنه جزء من هوية الوطن العربي، والشجرة رمز الخلود، باقية، متجذرة إلى الأعماق، إلى باطن الأرض، لا يمكن اقتلاعها تموت وهي واقفة. المرأة والشجرة والحصان: جوانب أصيلة وخالدة وجميلة للوطن، أما الأطفال فهم البطل الأساسي في أكثر لوحاتي[5]».

المرأة، الحصان، الأطفال، ومكونات الطبيعة المختلفة. عناصر أساسية، لم تغب إلا نادراً، من لوحة الفنان الخالدي. من خلالها عبّر عن هواجسه الشخصية وأفكاره ورؤاه، ومن خلالها عبّر عن قضايا وطنه وأمته، بأسلوب واقعي نفى عنه التسجيلية: «أنا لم ألتزم الواقعية التسجيلية أبداً، فحتى عندما رسمت أول لوحة عن الطبيعة وكان عمري آنذاك 16 سنة، وقفت حينها في ساحة المرجة ورسمت العمود الذي مثل أول تنوير للخط الحجازي، كما شعرت وأحسست وليس كما هو تماماً - انطباع - الفن التسجيلي هو الفن التوثيقي، وأنا كفنان ليست مهمتي التوثيق، فأنا أغيّر وأبدل وأضيف على ما تراه عيني»[6] وهذا ما ذهب إليه الناقد والمؤرخ الفرنسي (فرانسوا بير جراك) عندما كتب يقول: «لقد شهدت لوحات كثيرة، لفنانين من الشرق يرسمون مدناً عريقة، وحارات وأحياء قديمة وأصيلة. كنت أراهم يرسمون ما يُشاهدونه بعيونهم، أما هذا الفنان الخالدي فإنه يرسم بقلبه، ويضع إحساسه المتميز لمصلحة هذه العمائر التقليدية التاريخية بكل حماسة واندفاع. والشيء الملفت للنظر، أنه لا يُلوّن اللون الذي يراه الناس في هذه الأحياء، لون الباب، لون الجدار، لون السماء، لون الجزئيات المعمارية الأخرى، إنه يترجم الألوان بالطريقة التي يريدها في اللوحة الواحدة، وهذا ما جعل أجواء اللوحات مختلفة الواحدة عن الأخرى. فهو لا يحفظ لوناً معيناً ويكرره آلياً، إنه يفكر ويتأمل الطبيعة ويحولها إلى وسيلة لعمل فني يحمل طابعه الشخصي، وأسلوبه الفني المتميز والواضح في جميع الأعمال فهو ليس مؤرخاً، ولا مصوراً توثيقياً، إنه يبتكر اللون، ويوظفه توظيفاً مجرداً[7]».

إلى جانب الموضوعات الوطنية والقومية والمناظر الطبيعية، والأفكار والرؤى التي جمع فيها بين الماضي والحاضر، والواقع والرمز، عالج الفنان الخالدي، في العديد من أعماله، مشاهد من دمشق القديمة والجديدة، بأسلوبه الواقعي المبسط الذي يمكن إدراجه تحت اصطلاح (التسجيلية الحيوية).

ودمشق القديمة كما يقول الخالدي هي «أحد الأشكال



فدائي 1978

التي استعيدها من الطبيعة، لأصوغ لوحة ذات قيم تشكيلية متكاملة، ولكن حبي للشام، وحبي للتاريخ في هذا البلد الذي ولدت فيه، وولد فيه أجدادي وأبي وأمي، هذا البلد الذي ترعرعت فيه، وعشت في حواريه القديمة الضيقة التي كانت تشعرني بالطمأنينة والحب والسلام والخير الكثير بين الناس، جعلني أركز على هذه المدينة لعراقتها، لجمالها، لتنوع العمارة القديمة فيها، للذكريات الجميلة التي يحملها كل شباك وكل باب وكل فسحة سماوية داخل بيوتها.. والمشمشية والياسمين، وإنني أتأمل خيوط الشمس وهي تتسلل إلى الحارة من خلال (الظل والنور) في تعانق الجدران، وأحاول أن أبحث عن أجمل علاقة بين اللون واللون، أو بين النافذة والنافذة، أو بين الباب والباب، لتكون جميع المعطيات مفردات أساسية في تكوين



عاريات.

اللوحة[8]».

أما مفهومه للالتزام في الفن، فيفسره بأنه «إحساس وطني ينبع داخل الإنسان، وإذا لم يحس الفنان لا يُسمى فناناً على الإطلاق. الهموم الوطنية والقومية نعيشها كل يوم. هي خبزنا اليومي، فكيف نتجاهلها في لوحاتنا؟!.

إنني فنان ملتزم، وأرسم المواضيع الوطنية والقومية منذ وعيت على هذه الأحداث التي يعيشها وطننا العربي، وأتمنى أن تكون لوحاتي قد ساهمت بشكل أو بآخر، في توضيح موقفي غير الحيادي مما يجري في وطني وأمتي العربية[9]».

في معرضه الفردي الذي أقامه في صالة «السيد» للفنون التشكيلية مطلع العام 2000 بمناسبة مرور خمسين عاماً على المعرض الفردي الأول الذي أقامه خلال الشهر الثالث من العام 1950، استنهض الفنان الخالدي عشقه القديم ـ الجديد لدمشق القديمة، عبر مجموعة من اللوحات، أخضع عدداً منها لتجربة جديدة على التشكيل السوري الحديث، وعلى تجربته أيضاً، حاول من خلالها تعريف المتلقي على الأصول الواقعية للتجريد، حيث عرض أربع لوحات تمثل حارة دمشقية قديمة. الأولى عالجها بالألوان الزيتية بأنواعها ودرجاتها كافة، وبالشكل التقليدي أو الطبيعي المعروف، والثانية رفع منها الألوان ذات الدرجة الواحدة، ليعرضها منعزلة عن اللوحة الأولى ـ الأم، وهكذا فعل مع اللوحتين الآخريين لتبدو اللوحات الثلاث وكأنها أقرب إلى المحفورة منها إلى اللوحة.

لقد أراد الخالدي من هذه التجربة التقانية، أن يقدم نوعاً من التبرير الفني للتجريد المستمد من أسس واقعية. أو كما قال، حاول بعد خمسين عاماً من إقامته لمعرضه الفردي الأول (وكان عمره خمسة عشر عاماً) إيجاد حلول جديدة بالنسبة لبناء اللوحة التشكيلية، معتمداً على موضوع (دمشق القديمة) لأسباب كثيرة منها: «النسيج العمراني لدمشق القديمة، يختلف تماماً عن أي نسيج معماري في العالم لتنوعه وجماليته وخصوصيته، ولأن دمشق القديمة لها علاقة بتراثنا، بل هي تراثنا أو جزء هام من تراثنا، إضافة إلى الجانب الإنساني والاجتماعي الذي تعيشه الحارة الدمشقية، في علاقاتها الإنسانية الحميمة، وهذه الأحياء لها تاريخ سياسي ونضالي طويل»[10].

وحول تجربته الجديدة التي احتضنتها اللوحات الأربع قال: «خرجت بعد الدراسة المستفيضة، بتجربة خاصة من وحي دمشق القديمة، بأربع لوحات: اللوحة الأولى النور فقط، اللوحة الثانية الظل فقط. اللوحة الثالثة للدرجة الداكنة أو الغامقة فقط، واللوحة الرابعة هي اللوحة الأصلية التي رسمت فيها ثلاث درجات: الضوء والظل والمنطقة الداكنة، فكانت دمشق القديمة مصدر وحي لا ينضب، غنية جداً، خرجت منها بأكثر من تجربة بصرية، في ترجمة الرؤى المباشرة لهذه المعطيات في طبيعة دمشق القديمة»[11].

وفي هذا المنحني، قال الناقد الإيطالي (ماريو ماريوني) أستاذ تاريخ الفنون الجميلة في أكاديمية ليوناردو دافنشي: «وقفت أتأمل طويلاً أعمال هذا الفنان (غازي الخالدي) وأرى فيها فلسفة لعشق متراكم، وحب عميق لبلده ولمدينته دمشق، إنه يترجم الظل باللون، ويوحي بالأبعاد من خلال تتابع درجات

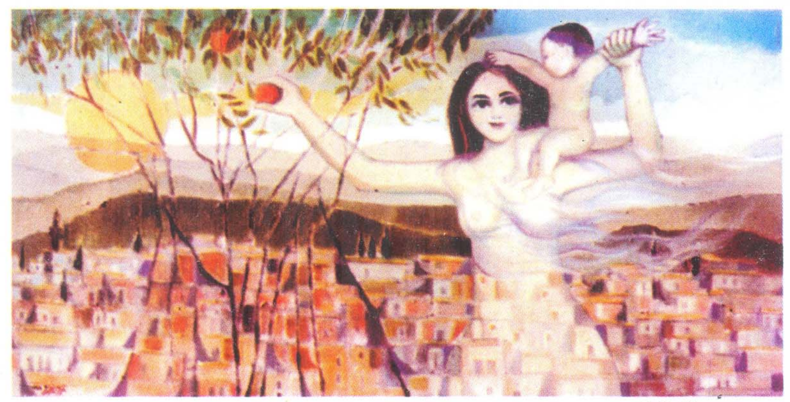


وجه 1961

اللون الواحد ومشتقاته، إنه يتناول الطبيعة والأحياء القديمة كوسيلة لبناء لوحة متكاملة الهيكل، تعيش كل لوحة عنده، في جو لوني مختلف عن الأخرى، فهو لا يكرر ألوانه، ولا حلوله التشكيلية، وفي الوقت نفسه يحافظ. وبخبرة معلم قدير. على طابعه وأسلوبه الفني المتميز به»[12].

غازي الخالدي، بإنتاجه الفني العملي والنظري، وحيويته اللافتة، في المفاصل التي أدارها، أو اشتغل فيها، والتي لها علاقة مباشرة بالحركة التشكيلية السورية المعاصرة، سيبقى إشارة بارزة في هذه الحركة، التي ساهم بفعالية ونشاط كبيرين، برسم ملامحها، والتأريخ لها.

* * *



الوطن الأم 1978.

المصادر:

1 ـ الفنان التشكيلي السوري غازي الخالدي: المرأة في لوحتي بنت خيال. هيام منور ـ مجلة (الكفاح العربي) اللبنانية، العدد 594 تاريخ 1989/12/18.

2 ـ نابغي زيني ـ ص 10 من كراس يحمل عنوان (غازي الخالدي) صادر عن نقابة الفنون الجميلة بدمشق 1979/1/27.

3 ـ فيصل عجمي ـ المصدر السابق.

4 ـ مقال ترجمة (بديع الدقاق) عن مجلة (آسيا وأفريقيا اليوم) ونشر في جريدة (الثورة) السورية العدد 4002 تاريخ 1976/3/5.

5 ـ التشكيلي السوري غازي الخالدي: لم أرسم لوحتي التي أريدها بعد. حوار أجراه عمار مصارع ونشر في جريدة (البيان) الإماراتية مطلع تسعينات القرن الماضي.

6 ـ غازي الخالدي: أخفي لوحاتي التي أرسمها حتى لا أعجب بها. حوار أجرته (أمينة عباس) ونشرته في جريدة (البعث) السورية العدد 11589 تاريخ 2001/9/9.

7 ـ مقدمة دليل معرض غازي الخالدي الذي افتتح في صالة (غراند باليه) بالعاصمة الفرنسية (باريس) مساء 1995/3/6.

8 ـ الفنان السوري غازي الخالدي: أرسم لقضايا الإنسان وهمومه ومشاعره. حوار أجرته معه جريدة (الاتحاد)، الإماراتية مطلع تسعينات القرن الماضي.

9 ـ المصدر السابق.

10 ـ الفنان غازي الخالدي: دمشق مصدر وحي لا ينضب. حوار أجرته معه (لوبة ريحان) ونشر في جريدة (تشرين) السورية بمناسبة معرضه بصالة «السيد» للفنون التشكيلية بدمشق مطلع عام 2000.

11 ـ المصدر السابق.

12 ـ معرض غازي الخالدي في صالة اليونسكو بروما: أول فنان تشكيلي عربي يُقام معرضه في جميع دول الاتحاد الأوروبي. مقال بدون توقيع نشرته مجلة «فنون» السورية العدد 217 تاريخ 1995/10/23.

* * *

على هامش مهرجان الرباط الدولي السابع مع..

الفنان المغربي محمّد شبعة مكرّماً.

▪ الإعداد والحوار : غازي عانا*


محمد الإدريسي 1944

يعود تاريخ الحركة التشكيلية المغربية المعاصرة إلى أوائل القرن الماضي ، إذ كان تاريخ إنتاج أولى اللوحات التي أنجزها أقدم الرسامين المغاربة العام «1910» والتي تعود للرسّام علي ابن الرياضي الذي اندفع الى الرسم بتشجيع من إحدى العائلات البريطانية التي كانت تفيم في الخليج العربي آنذاك .

ويلاحظ مباشرة أيّ متابع لنشاط الحركة التشكيلية بالمغرب العربي بشكل عام أو في المغرب بخاصة رغم تغريبها ، إستنادها الى موروث بصري غني مرتبط بثقافة وحضارات تلك الشعوب القديمة والمتعاقبة التي سكنت ونشأت في تلك المناطق ، والتي شكّلت دائماً رصيداً جمالياً هاماً .

(فالزرابي ، الحليّ ، الوشم ، التزاويق ، النقوش ، الحفر والصناعات اليدوية ، وأيضاً الرقصات) كلّها شكّلت بامتياز أساس ألوان لهذا الرصيد الهام الذي أخذ يتطوّر مع الوعي الإجتماعي ومع التقدّم العلمي .

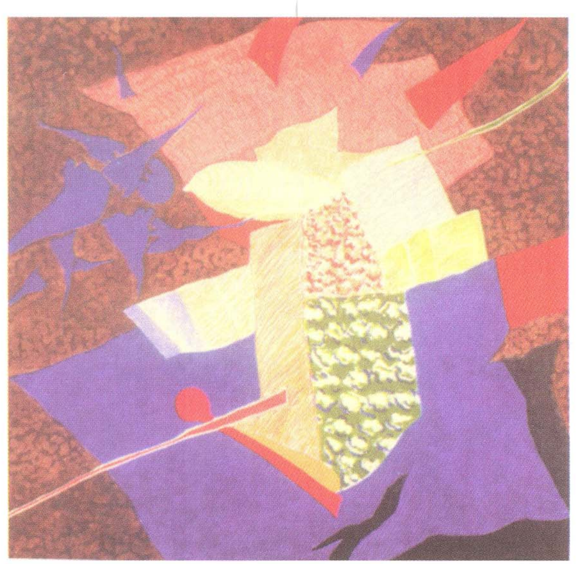
وأهمّ ما ميّز أو منح تلك الحركة حيويتها وغناها اليوم تلك العوامل المتداخلة ما بين انحيازها الى مصادر نشأتها أكاديمياً واعتمادها على كلّ من مدرستي تطوان للفنون الجميلة بقيادة الرسّام الإسباني « بيرتوتشي « ، ومدرسة مرّاكش في الجنوب بقيادة الرسّام الفرنسي « ماجوريل « الذي كان مشرفاً على إعداد مجموعة من الرسّامين المغاربة الذين

* نحات، وصحفي، ،ومتابع تشكيلي .

الحركة التشكيلية المغربية ..

بداياتها ..

نشأتها ، تطوّرها ..


محمد شبعا 1935

شكّلوا فيما بعد الصورة النهائية للاتجاه الساذج في الرسم المغربي ، وكان تأثير كلّ من المدرستين السابقتين إضافة الى مدرسة الفنون الإسلامية في تطوان أيضاً ، مباشراً على ظهور اللوحة المغربية الأولى وخاصة تلك التي تنحو باتجاه المظاهر السياحية والفولكلورية ، أو ما يمكن تسميتها باللوحة « الشوفالية » والتي استمرّت حتى الإستقلال عام « 1956 » ، حيث ظهر عدد من الفنانين الشباب الذين عملوا بجهد وإخلاص على خلق فن مغربي أصيل منفصل عن الفنون الملحقة بثقافة وفهم فنون المستعمرين الفرنسيين والإسبان .

هؤلاء الفنانين وغيرهم كانوا الطليعة الحقيقية التي أكّدت منذ انطلاقتها على معانقة الأيديولوجية الوطنية التي طالما افتقدها الفن قروناً طوالاً من حياته ، وقد شكّلت تلك الجماعة فيما بعد نواة الجمعية المغربية للفنون التشكيلية في المغرب ، والتي قدّمت تقريرها الى المؤتمر الأول للاتحاد العام للفنانين التشكيليين العرب المنعقد في بغداد منتصف السبعينات من القرن الماضي ، والذي أكّد على التزام الفن المغربي بالقضايا والطموحات الوطنية والعربية ، وكذلك في التناقضات التي تعيشها مجتمعاتنا دون اهمال التطورات التي تجري في الفكر والفن .

والمبدعون المغاربة والتشكيليون بخاصة يمارسون نشاطهم الفني بحرية كاملة من دون أي رقابة أو توجيه ، إضافة الى أبحاثهم النظرية أو العملية ، وهم يعلمون حقّ العلم أنه لابدّ اليوم في ظلّ سطوة وسحر الكلمة من تحرير الفنون التشكيلية من هيمنة الأدب ، مؤمنين بأنّ الوعي يمثّل في هذا المجال دوراً طلائعياً .

وقبل الدخول أكثر في تفاصيل المشهد التشكيلي المغربي المعاصر ، من خلال هذا اللقاء مع الفنان محمد شبعة المكرّم من قبل اتحاد كتّاب المغرب في مهرجان الرباط الدولي السابع 2001 ، والذي سنتابع معه جملة من القضايا الهامة التي تطفو اليوم بقوّة على السطح ويتجاهلها أصحاب القرار ، أو ربما لم يجدوا لها حّلاً وإن كان في كلّ الأحوال ليس لصالحهم حلّها ، إشكالية بقيت قائمة ، وأعتقد أنها لن تستمر (طبعاً الكلام هنا للفنان شبعة) .

كيف قدّم الأستاذ الشاعر حسن نجمي رئيس اتحاد



حسن الكلاوي 1924

كتّاب المغرب ، الفنان المكرّم محمد شبعة :

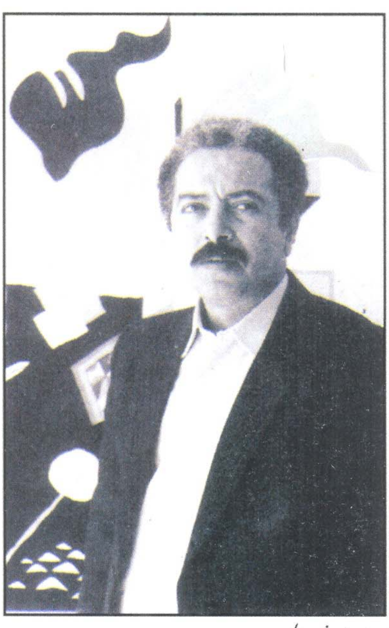
(ليس هناك من شكّ في أنّ الفنان التشكيلي المغربي الكبير محمد شبعة هو أحد أهمّ الأسماء المغربية التي انجزت دوراً طليعياً وعميقاً في إثراء الثقافة البصرية بالمغرب الى جانب محمد المليحي وسعد السفّاج وآخرين ، قبل أن يحفر مكانته الأساسية في تربة التصوير الوطني بالمغرب داخل « جماعة الدار البيضاء « .. ومرّة أخرى الى جانب المليحي ، ولكن أيضاً وأساساً الى جانب فريد بلكاهية ومحمّد حميدي وحفيظ وأطاع الله ، فضلاً عن الإيطالية - المغربية روحاً وشغفاً - طوني مارايني ، والهولندي - المغربي الآخر روحياً - بيرت فلينت ..

محمّد شبعة من مواليد طنجة 1935 .

من روّاد الحركة الفنية في المغرب ، بحيث لا تذكر مسارات تطوّر حركتنا التشكيلية إلاّ ويوجد إسم شبعة في قلبها كمحرّك « دينامو » ومحاور مبدع وخلاّق وفاعل ثقافي أساس في مختلف الفعاليات المدنية .

وهو من بين قلّة من الفنانين الذين يرسمون ، وفي نفس الوقت يمارسون الكتابة حول الفن نظرياً وفكرياً ونقدياً ، ومن ثمّ كان من أول التشكيليين الى جانب محمد القاسمي الذين انخرطوا في اتحاد كتّاب المغرب وغذّوا الذاكرة البصرية للإنتاج الثقافي والأدبي في المغرب « أغلفة كتب ، ملصقات ، صور فوتوغرافية ، تصميم فضاءات ...الخ « ، كما عرف شبعة مع زملاء آخرين بكونهم أول فنانين مغاربة يخرجون بالأعمال الفنية الى الساحات والشوارع ، وكانت أول تجربة في هذا الإطار هي تظاهرة العرض الجماعي في ساحة جامع « الفنا « بمراكش 1969 « المليحي ، شبعة ، أطاع الله ، حميدي ، وحفيظ « ، لتعود نفس المجموعة الى ثاني تظاهرة مماثلة في ساحة 16 نوفمبر بالدار البيضاء بنفس السنة ، هذا بالإضافة الى مساهماته الفنية المتعدّدة في مهرجانات وبينالات عربية وافريقية أساسية . من هنا اقترح اتحاد كتاب المغرب في شراكة مع إدارة مهرجان الرباط الدولي السابع وبدعم من وزارة الثقافة والإتصال وإدارة مسرح محمد الخامس تنظيم لقاء تكريمي « نقدي دراسي استعادي للأعمال الفنية « خاص بالفنان محمد شبعة ، إنها تحية تقدير لرجل أعطى لتطوير سيرورة العمل التشكيلي الوطني بالمغرب والعالم العربي الشيئ الكثير) .

من هنا وبعد هذا التقديم الذي يعتبره الشاعر حسن نجمي لا يفي بجزء ولو يسير من حق هذا الفنان على الحركة الفنية المغربية المعاصرة « تنظيراً ، بحثاً ، تعليماً ، أو من حيث إنتاجه الفني « ، كان لابدّ لنا كضيوف على المهرجان ومهتمين بالفنون التشكيلية أن نلتقي مطوّلاً مع هذا الفنان الذي اتحفنا بسخاء بكلّ ما يهمّ هذا النوع من الفنون ، امتدّ اللقاء على أكثر من جلسة وكان حميماً وصريحاً وممتعاً ، وقد تأخّر نشر هذه المقاطع منه بسبب فقدان مجموعة الأشرطة المسجّلة لذلك اللقاء الى فترة



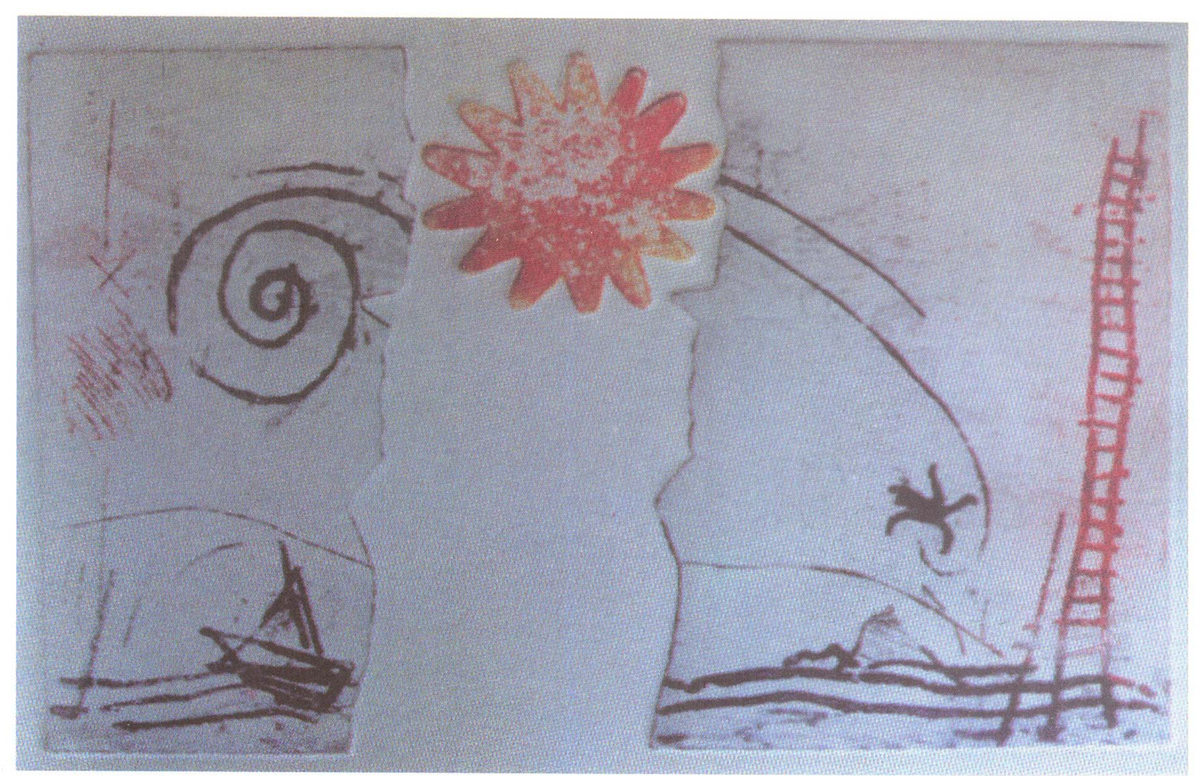
محمد شبعا

قريبة ، ولأهمية وراهنية الحديث كان لابدّ من عرضها على النشر من جديد.

■ الأستاذ الفنان محمّد شبعة .. ماذا يعني لكم هذا التكريم ، بعد هذا العمر وأنت صاحب تجربة طويلة ، هل جاء متأخّراً ؟ وما أهميته ؟ و كيف تراه أنت .. ؟

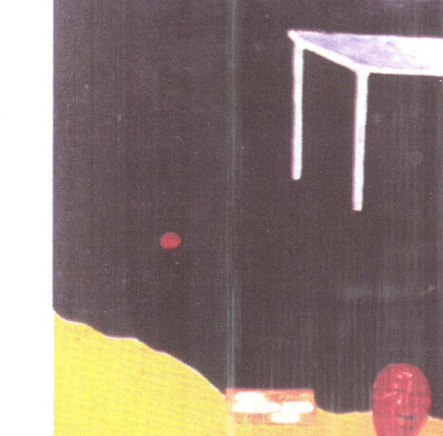
– قد لا يكون متأخّراً بالضرورة ، ولكنه كان يجب أن يتم، لماذا..؟ ،لأني أعتبر هذا التكريم لايعنيني أنا فقط ،ولكن لكرامة المغرب ، لأن هذه الظاهرة لم تصبح بعد تقليداً في المغرب ، وعندما يحصل أي بادرة من هذا القبيل لأي مبدع عندئذ أشعر بالفخر بانتمائي الى هذا البلد الذي بدأ يكرّم مبدعيه .

وهنا لابدّ من التأكيد في هذه المسألة أنه عندما يتقرّر تكريم أي مبدع وخاصة في حقل الفنون التشكيلية ، أرجو أن يراعى فيه عناصر التكريم الحقيقية ، بأن يأخذ المكرّم حقّه بالإهتمام وتناقش تجربته ويلقى الضوء بالشكل المطلوب على إبداعه من الناحية الإعلامية والتنظيمية والإجتماعية ، لتتحقّق بذلك الغاية منه ، ويشعر المكرّم أثناء الإحتفالية بالغبطة



عبد الله بوعود 1956

شفيق الزكاري 1960



والسعادة التي يستحقّها ، وبذلك الإهتمام أيضاً .

■ جرت العادة أن يكرّم المبدع بعد وفاته ، وفاءاً لتجربته وإحياءاً وتذكيراً بأهمية نتاجاته وعطاءاته .. هل تجد لذلك مبرّراً ؟.. أم الأفضل برأيك أن يعيش المبدع تلك اللحظات من النشوة والسعادة ..؟

– لطالما هذا دين على المجتمع ، نحن أدينا ولا زلنا نؤدّي للوطن ، ليس على مستوى اللوحة فقط ، نحن في المغرب لنا تجربة ، وبما يخصّ مايسمّى بجماعة الدار البيضاء ، وأنا أحد متزعميها ، قمنا بعمليات طلائعية جداً على مستوى الوطن العربي والعالم ، حملنا الفن الى الساحات الشعبية ، كما أدخلنا الفن الى المعمار قبل أن يدخله الفنانون في الغرب ، أيضاً من جملة اهتماماتنا قمنا مجموعة – حوالي الخمسة عشر تقريباً – من الفنانين بزيارة الى مستشفى للأمراض العقلية في مدينة « برّ الرشيد » حيث أقمنا مخيّماً فنياً هناك ، عشنا بحدود

الأسبوعين داخل الأروقة ، رسمنا وناقشنا من خلال حوارات مع المرضى الذين تجاوب بعضهم معنا ، وبدأوا يتحدّثون بعد صمت لسنوات ، حيث كانوا يعانون من الوحدة والعزلة ، وأحدهم عاد ليعزف على العود التي كانت هوايته المفضّلة قبل دخوله الى المشفى ، .. الخ .

الشيء المهم في الحركة التشكيلية المغربية ، تقدميّتها ، كونها اعتمدت على مناهضة الفكر الاستعماري ، واسترجاع الذات الثقافية المغربية « الخصوصية » والتأكيد على الهوية المحلية ، ولكن ليس بالشكل التقليدي الخارجي « الفولكلوري » كما يعتمده بعض من زملائنا في الخليج وبعض البلدان ، وإنما من خلال هضم التراث من الداخل ، ودراسة وجدانه لكي تتفاعل معه بشكل عميق وبنيوي ، وطبعاً هذه الأشياء تدخل فيما يخصّ الحداثة والتحديث ، ويكون لها دور مهمّ في هذه العملية.

■ بحكم معاصرتك لبعض التجارب التشكيلية العربية .. هل أنت اليوم راض عن واقع هذه الحركة ..؟

– بصفة عامة هناك دائرة تهمّ العالم العربي كلّه ، مع بعض الفوارق البسيطة ، هو أنّه حتّى في البلدان العربية التي عرفت بتقاليد أكاديمية تشكيلية من عهد الإستعمار الانكليزي أو سواه ، ومدارس عليا وأخرى تحضيرية للفنون الجميلة ، تخرّج منها الفنانون بشهادات مختلفة المستوى ، ومع ذلك بعد هذه العملية تتخلّى الدولة عن رعاية الفنان بعد أن تكوّنه وتصل به الى مستوى معيّن ، أو توظّفه في مؤسّسات عمومية وإدارية ليتخلّى بنفسه تدريجياً عن إبداعه – الذي يتطلّب تفرّغاً ورعاية – ويبتعد عنه ، هذه السلبية التي يعاني منها معظم الفنانين العرب في بلدانهم مع فارق بسيط في مستوى الإهمال .

■ هل استطاعت الحركة التشكيلية المغربية أن تؤسّس لمميزات أو خصائص شخصية محلية ، وهل نحن اليوم كمتابعين نستطيع أن نميّز النتاج التشكيلي العربي عن غيره « من المحيط بنا أقليمياً على الأقل « ..؟

– هناك شكلان من الخصائص التي تدّعي وجود الشخصية العربية في العمل الفني ، الأولى « الفولكلورية » والتي تتصف بالمباشرة ، وهذه لا نريدها ، والثانية وهي النكهة الداخلية في العمل الفني التي تحسّسك بأنها تتضمّن

بطاقة تكريم الفنان محمد شبعا





فاطمة حسن 1945

شيئاً مغايراً ثقافياً كأجنبي ، وإن لا تدري ما هو هذا المختلف أو المغاير بالضبط ، هذا ما يدعى بالهوية ، أو المناخ الذي يجذبك الى اللوحة وتحسّ أنه لا يمكن أن نصنّفها في سياق الفن الغربي ، وإن كانت تشبه أو تقترب منه ، ولكنها من حيث نبضها فهي تثير وشائج حسّية خاصة بها وتخصّك أيضاً من غير أن تعرف أو تحدّد ماهيّة تلك الخاصيّة .

■ كونك متابع للحركة التشكيلية العربية والمغربية بخاصة كتابة أو نقداً ، ولك تجربة في ذلك ، ما هي وجهة نظرك حول إشكالية مقاربة النصّ التشكيلي بالنصّ النقدي الموازي ، والمسألة النقدية بشكل عام ..؟

– هذه للحقيقة مصيبة كبرى وبخاصة في العالم العربي ، لأنه في التقاليد الأوربية معظم النقّاد هناك يتلقون تكوينهم في المدارس العليا للفنون ، بحيث يدرسون تاريخ الفن وتاريخ المدارس الحديثة وخصائص كلّ منها ، أي الحركات التحديثية بالنسبة للغرب ، الناقد هناك يحصل على الدكتوراه في تاريخ الفن بما فيها تاريخ الحركات المعاصرة والتقدمية « الطليعية » بالاضافة لذلك فهو يعايش الفنانين في محترفاتهم ، ويلتقي بهم في المقاهي والجمعيات والصالات الخاصة التي تعرض كلّ واحدة منها صنفاً أو أتجاهاً معيناً من الفنون ، فيعرف بذلك الفنان عن قرب ، يضاف الى ذلك زخم المعلومات والثقافة التي يتمتّع بها ، يجعله قادراً على خلق أسس نقد خاصة به ، ويمكن أن يبدع من خلالها في هذا المجال ، أما بالنسبة للعالم العربي للأسف غير متوفّر ، وفي المغرب بشكل خاص ، لا يوجد نقّاد متخصّصون ، ولا حركة نقدية ، لعدم توفّر ما ذكرته بالنسبة لمدارس الفنون الغربية ومقرّراتها التي تخصّ النقد « نظرياً » .

■ ماذا عن تجربتك النقدية ..؟

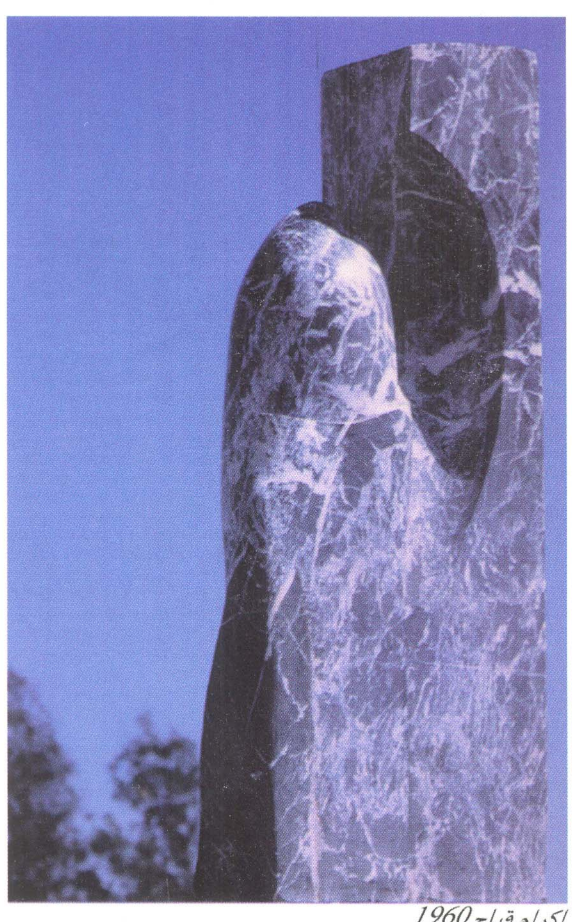
– أنا تكويني اعتمد على دراسة جدّية لتاريخ الفن ، أجد نفسي مكيّفاً وأشتغل بحرية وتلقائية ، ومع ذلك أنا لا أعتبر نفسي ناقداً ، والناقد الفني الحقيقي هو شخص محترف متخصّص متفرّغ ، تتوفّر له الامكانيات فتزيد من ثقافته التخصّصية ومن قوّته وثقته بنفسه ليكون له دوراً مهمّاً في تطوير الفكر التشكيلي في البلد الذي يقيم فيه والحركة الفنية هناك .

وفي المغرب لاتوجد أي كرسي لتاريخ الفن ، وعلم « الأستتيكا » ، ولاوجود له لحد الآن ، وقد ناديت شخصياً منذ عدة سنوات والغريب في الأمر ، أننا شعوب تتنكّر لتراثها البصري ، وتهتمّ بالكلام والكتابات من أدب ولغة وشعر على حساب ما هو بصري ، بينما الحضارة العربية اعتمدت على الثقافة البصرية ، فمسجد أمية في دمشق مثلاً هو معمار و تشكيل ، ألوان وتخطيط وخامات مختلفة حفظت كلّ تلك الفنون على جدرانه من زخارف هندسية ونباتية ونحت ، وهذا تراث تشكيلي ، إذ لابدّ من الوعي لهذه المسألة ، وتعويض ذلك النقص الحاصل في هذا المضمار ضمن العالم العربي ، وهذا يعيدنا الى بداية السؤال حول عدم وجود نقّاد تشكيليين ، و مدى ارتباط

ذلك بمسألة الوعي البصري ، والاهتمام بالثقافة البصرية ، ولأنه لايمكن أن يتقدّم الفكر التشكيلي في العالم العربي من غير حركة نقدية موازية ومواكبة ، باعتبار النقّاد التشكيليين هم الأقدر على تطوير أفكار الفنانين ، هؤلاء الذين يعبّرون عن تلك الأفكار بشكل خاص ، وهنا يأتي دور الناقد الذي عليه أن يترجم تلك الإشارات والرموز في لوحة الفنان التي هي بالتأكيد لغته ، بالإضافة الى ما يتحدّث به نظرياً حول معاناته ورؤيته للأشياء والأشكال والألوان في الحياة ، وهذه العناصر لا شكّ تضيف للناقد عوامل تساعده على صياغة مادته النقدية ، والتي ستعبّر بالتأكيد وبشكل أفضل عن صدق وعمق التجربة ، حينئذ يؤدّي النقد دوراً تكميلياً مع العمل الفني في العملية التربوية للذائقة الفنية البصرية .

■ الحركة التشكيلية المغربية والتي من المعروف أنها نحت مؤخّراً باتجاه عوالم أكثر حداثة ، هذا بالإضافة لكون معظم المؤسّسين والروّاد اتجهوا نحو التجريد ، هل هذا الإتجاه برأيك له علاقة مباشرة بتأثير الاستعمار الغربي ، واستمرّ ذلك بفعل القرب الجغرافي والتواصل الثقافي بين المغرب وكلّ من اسبانيا وفرنسا ..؟ أم أن هناك أسباباً أخرى ..؟

- لا ، لا أعتقد ذلك ، لأنني أنا بالأساس فنان تجريدي ، ومنذ زمن ، لماذا تجريدي ..؟ هو ليس اختياراً اعتباطياً ، وهو بني على أسس تاريخية ، نحن في تراثنا التشكيلي العربي والمغربي ، تراثنا الحضاري والقروي هو تجريدي ، إذن الفكر التشخيصي والتصوير التشخيصي أيضاً هو اختراع أوروبي ، نحن لدينا المنمنمات ، أيضاً زخرفة الكتب ، ولكن هذه المنمنمات يمكن الإعتماد عليها أحياناً لصياغة نوع من التشخيص العربي ، وهذا شيء أحبه ، إذا كان هناك عربي يقوم بالتشخيص على طريقة الواسطي مثلاً وغيره ، فالمسألة هنا إذن ليست في التشخيص أو التجريد ، وإنما في الصدق ، وكذلك إعطاء الإعتبار للخصوصية الثقافية ، لأنه لا يمكن أن نقيّم الحداثة في الوطن العربي من غير هذه الطريقة ، وبالرجوع الى الماضي والجذور ، والإستفادة من مكتسبات الغرب التقنية ، إذن نحن تجريديون في المغرب ليس بتأثير الغرب ، وما زلنا ننظر بكلّ احترام الى تلك السيدة المغربية التي كانت تنسج السجّاد وهي تصيغه تجريداً بديعاً ، أشكالاً



اكرام قباج 1960

ورموزاً ، إذا كانت هي تستطيع أن تقرأه ، فلماذا نحن لا نقرأ هذا النوع من الخطاب ، ولكن إذا بدأ الفنان تجريدياً واستسهل العملية فأعاد ونسخ التراث مثلما هو ، لا بدّ أن يسقط قبل أن يبدأ ، لأنه اعتقد أن التجريد سهل ، وهذا غير صحيح ، بل بالعكس تماماً ، فالتشخيص يعتمد على نموذج غالباً ، وليس فيه من الإبداع مثلما في التجريد .

■ مرحلة التجريد الهندسي كانت مع بداية التجربة ، وقبل ما هو شاعري وتعبيري في تجريدك .؟ ماذا تعني لك تلك المرحلة .؟ وهي مازالت تظهر بين الفينة والأخرى في تفاصيل أعمالك الى الآن ..؟

- إن تلك المرحلة كانت ضرورية ، وهي مرتبطة وتأتي



ميلود أبيض 1939

كريم بناني 1938

من الخطاب الثقافي لتاريخ المنطقة ، بالرجوع الى الأصالة ومفردات التراث من أشكال هندسية وتكرار للزخارف التي يعتمد عليها الصانع العربي ، الذي يستخدم الورق والبيكار والمساطر لرسم العناصر والأشياء التي يُعبّر من خلالها عن روح عصره ، فهو بتلك الأدوات يعقلن فنه ، وهو شعبي بالمفهوم اللغوي للكلمة ، ولكنه فنّ مثقف وعقلاني ويعتمد على فكر مطّلع ومتنوّر، وهذا الفنان كان يسكن القرى أو المدن الصغيرة ، وتعود هذه المرحلة المرتبطة بهذه الفنون الى الستينيات من القرن الماضي ، حيث تزامنت مع مرحلة كفاحي من أجل الثقافة الوطنية ، وكتبت يومها وتحدّثت عن هذه القضية كثيراً ، والتي تتطلّب منا الرجوع الى الجذور ، وبالتالي أن نعيد الى التراث التشكيلي المغربي ألقه ومجده ، و نجدّد ارتباطنا به ، لأنه مدرستنا الخاصة بعد الأكاديمية - على الطريقة الأوربية - يبقى هو المرجع الاساسي « التراث الحضاري والقروي » من نقش وفسيفساء وجبس الى الأدوات المصنّعة من الطين في البادية أو الحديد وغيرها من المصنّعات التي تعبّر عن روح وحساسية المصنّع المبدع ، مثل الزرابي والسجّاد والحلي التقليدية ..الخ .

■ هناك فنانون شباب في المغرب ، تختلف رؤاهم وأساليب عملهم ، وهذا مايظهر في أعمالهم التي تحمل تأثيرات متباينة في مصادر انتمائها . الى ما يعود ذلك برأيك ..؟ وهل الحالة ايجابية ..؟

- فيما يخصّ الشمال ، وأنا كنت ممن درسوا هناك في مدرسة تطوان ، التي كانت معهداً وكنت مديراً له لمدة خمس سنوات ، هذه المدرسة كان على رأسها أستاذ اسباني من مدينة غرناطة ، هو رسّام طوابع بريدية على أيام الحماية الأسبانية لمنطقة الشمال ، وهو مؤسّس مدرسة تطوان « دون مريانو برتوتشي » ومؤسّس مدرسة الفنون والصناعات الحرفية في المغرب (الفنون الجميلة ، أي « البوزار » على الطريقة الأوربية الأكاديمية) .

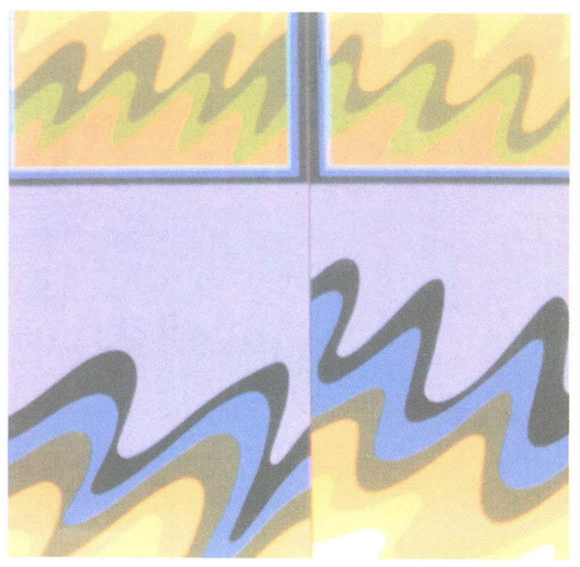
إذن هؤلاء خريجو تلك المدرسة يعيشون في المدينة الجديدة وتراهم يرسمون المدينة القديمة برؤية سياحية وغرائبية أحياناً ، ربما كان لهذا بعض التأثير لتلك المدرسة على نتاجاتهم ، وهي بالتأكيد حالة ليست إيجابية ولا تنمّ عن أصالة أو إنتماء حقيقي الى التراث التشكيلي المغربي .

* * *

هذا بعضٌ من الحوار الذي أجريته قبل سنوات من اليوم مع الأستاذ الفنان محمد شبعة أثناء حفل تكريمه من قبل اتحاد كتّاب المغرب بالتنسيق مع إدارة مهرجان الرباط الدولي السابع 2001 على مسرح محمد الخامس بمدينة الرباط العاصمة ، وكلّ ماجاء من معلومات في التقديم والعرض كانت تستند في الأساس على مضمون الحوار الطويل المسجّل والمكتوب ، وبعد هذا لابدّ من ملخّص عام نختم به هذا اللقاء .

يحتوي المغرب على تراث بصري غني وهام ، بعناصره ومفرداته الزخرفية « النباتية و الهندسية « ، والألوان والمواد والأدوات المستخدمة عبر العصور في مناطق مختلفة من المغرب ، على الرغم من أن تلك الفنون على تباين مصادرها وأذواق الناس فيها على اختلاف مستوياتهم وأديانهم أو انتماءاتهم ، وأيضاً ابتعادها أحياناً عن الذوق العام و» الشعبي « ربما ، إلا أنها لاشكّ تركت ثروة هائلة من التناغم البصري والتشكيلي ، لاتكاد تخلو منها مدينة أو حتّى قرية ، ليشكّل هذا التداخل والتمازج لتلك الحضارات والعصور والمفاهيم هذا التداخل والتمازج الذي يكاد اليوم يكوّن الطابع المميّز للتراث الحضاري للمغرب ، وبالمحصّلة يبقى الإنتماء هو لفنّ تجريدي عريق ، وأن تجريدية الفنون المغربية ، أو خصوصيتها تكمن في اعتبار قيمة العمل الفني هي في الأشكال المستقلة عن العناصر الملونة ، ولا شكّ أن التجريد كان أساساً في فنون المغرب أو المشرق وما زال ممارسة قديمة - حديثة نجدها عند الفنان المغربي كما هي موجودة في حضارات سورية القديمة وما بين النهرين ، و أيضاً كما عند افلاطون حينما يتحدّث حول هذا بما معناه ، أنّ جمال العناصر و الأشكال في أي عمل فني أو قطعة قماش مشغولة بذوق شعبي ، غالباً لا يكون هذا الجمال نسبياً ، لكنه مطلق ودائم .

لقد كانت النساء في المغرب والبربريات تحديداً والى وقت قريب يزيّنّ وجوههن بالوشم ويلبسنّ عدداً كبيراً من الحلقات



محمد المليحي 1936

الفضية والنحاسية ويضعنّ في أرجلهنّ « خلاخيل « من فضة أو ذهب ويضعنّ على رؤوسهنّ قطعاً من القماش الملوّن ليزيد من جمالهنّ وحيويتهنّ .

يضاف الى هذه المصادر الهامة ، تلك الآثار البديعة من المعمار والنحت ، تتمثّل في الزخارف والتزاويق على الجدران وفي الأواني الفخارية والزجاجية الغنية بالمورّقات والأشكال الهندسية التجريدية ومرجع ذلك بلا شكّ الى الثقافة وارتباطها الديني الذي كان يحرّم التشخيص كالمسيحية في عهودها الأولى والى القرن الرابع الميلادي، واستمرّ ذلك مع الانتشار الإسلامي واعتناق الدولة المغربية الإسلام ديناً رسمياً ، لذلك كان توجّه الفنان طبيعياً الى الإهتمام بالتجريد « زخرفة ، نقوش ، ورشم على النسيج ، إضافة الى الحلي المعدنية والخزف والنحت البارز على الحجر والخشب ، وغيرها من الأشكال الفنية التي بقيت الى اليوم تنمّ عن ذوق ورؤية جمالية متطوّرة .

* * *

ميكل انجلو.. رساماً... 2 من 2

«سيزيف المنتصر»

(1475، كابريزي بالقرب من أريتسو

1564، روما)

■ فائق دحدوح*



العائلة المقدسة مع القديس يوحنا المعمدان

حين يتناول الباحث أو الناقد أحد المبدعين يسعى أولاً إلى الاطلاع على نتاج المبدع وعلى حياته، ويحاول من ثم أن يقرأ كل ما كُتب عنه، إن أمكنه ذلك، ولاسيما حين لا يكون المبدع معاصراً له؛ لأنه في هذه الحالة سيجد في متناول اليد أكداساً من المؤلفات والمقالات والتعليقات التي تتناسب ومقام الفنان، فما بالنا حين يكون هذا الفنان ميكلانجلو العبقري الذي لم تتوقف أقلام الكتّاب عن الاجتهاد في سبر أغوار فنه وحياته منذ وفاته حتى اليوم. ومع ذلك فإن الخروج بما يرضي من متاهة هذه الكثرة الكثيرة من الأوراق والصور أخف وطأة من أسئلة أخرى تتبادر إلى ذهن الكاتب وهي الأهم والأصعب حقاً! ما الجديد الذي سأقدمه للقارئ في وسط هذا الكم الهائل من التأليف والإعداد والابتكار والاجتهاد؟! ولعل ما أراه أنا جديداً ليس في حقيقته إلا قديماً أكل الدهر عليه وشرب، وذلك بأن أحداً غيري كان قد تناوله ودونه في مقال أو كتاب لم يسعفني الحظ في الإطلاع عليه! كانت هذه الأسئلة وسواها في البال ساعة تجوالي في فضاءات الإنترنت بحثاً عن جديد يدور حول ميكلانجلو إلى أن استوقفني بحث رائع في مجلة Gazette des Beaux - arts استحوذت على فكر كاتبه أسئلة كتلك التي ذكرت. والبحث عبارة عن ملف مطوّل ملحق بالمجلة صدر في مناسبة الاحتفاء بمولد ميكلانجلو، وبقلم شارل بلان Charles Blanc؛ وهو ناقد فن فرنسي الجنسية، استدعي لإدارة الفنون الجميلة في ثورة عام 1848، فكان من أغزر نقاد الفن في القرن التاسع عشر، وترأس مجموعة من النقاد والكتّاب ألّفت موسوعة ضخمة في تاريخ المصورين في كل المدارس الفنية وبلغت مجلداتها أربعة عشر مجلداً، ثم وقف نفسه للكتابة عن رمبرانت Rembrandt ذلك الرائع "الحافي القدمين"، وأحدث جريدة الفنون الجميلة، فتصدرت

* مصور، والمسؤول عن الفن التشكيلي في الموسوعة العربية التي تصدر في دمشق.



النبي إرميا



السيستينا.

الدوريات المخصصة للنقد وتاريخ الفن في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ثم صار عضواً في أكاديمية الفنون الجميلة (1869)، وفي الأكاديمية الفرنسية (1878)، ثم أستاذاً في الكوليج دو فرانس.

من المتعذر حقاً أن أنقل إلى القارئ في هذا المقام كل ما جاء في هذا الملحق، وعليه فإني سأقدم مضمونه وأبرز ما جاء فيه وباختصار:

".... بعد أن خصصت الموسوعة مجلداً كاملاً لميكلانجلو، بات من الصعب علينا - بل يكاد يكون من المستحيل - أن نكتب شيئاً عن هذا المعلم الكبير من دون أن نقع في مطب التكرار الممجوج إن نحن تناولنا ميكلانجلو نحاتاً أو مصوراً أو معماراً، ولاسيما بعد أن أضاف عدد من الفنانين المرموقين إلى ما كُتب كثيراً من تعليقاتهم وقراءاتهم الثمينة لأعماله. والحال هذه فإننا سنحاول في هذه الدراسة أن نحدد، إن كان ذلك ممكناً، أين تكمن عبقرية ميكلانجلو، وأن نبين وجوه التمايز، أو ما هو الشيء الذي يميز ميكلانجلو من فناني العصور القديمة والقرون الوسطى، وأن نخصه، من ثم، بأكثر السمات والخصائص تمايزاً".

ثمة بون شاسع مابين الفن الحديث والفن القديم، فإن أردنا قياس المسافة الفاصلة بينهما، أو معرفة ما يفرقهما، وما يقرب بينهما، يكفي أن نعرف وجهاً واحداً من وجوه هذه



الطوفان 1.

المقارنة، وهو أن نعرف جيداً ميكلانجلو، لأن فيه وحده يتجسد الفن الحديث كله، وهو من أكثر ممثليه وضوحاً وبروزاً وشهرة فيما يتعلق بالتصوير والنحت، وبالعمارة أيضاً. وبعبارة أخرى بفنون الرسم.

حينما يعرِّف بيكون Bacon الفن بأنه "الإنسان مضاف إلى الطبيعة" homo additus naturæ، ربما كانت في خاطر بيكون، حينما صاغ هذا التعريف، أعمال ميكلانجلو الذي نسعى بدورنا هنا إلى استكناه عظمته وفهم عبقريته، لأن هذا التعريف، في الحقيقة، ملائم جداً للفن الحديث أكثر من ملاءمته للفن القديم، وينطبق على ميكلانجلو أكثر منه على أي فنان آخر. فإذا تأملنا، انطلاقاً من وجهة النظر هذه، أعمال الماضي البعيد، فسوف يتضح لنا أن شخصية النحات أو المصور، بل والمعمار أيضاً، لم تفصح عن نفسها في أعمالهم قط. ما أريد قوله هو أن الشعور الذي أوحى إلى الفنانين عند قيامهم بتشييد الأبنية وتجسيم التماثيل الضخمة ونحت المنحوتات البارزة والتصوير على الجدران، كان شعوراً جمعياً. وهذا واضح كل الوضوح عند واحد من أقدم شعوب الأرض ممن خلفوا آثاراً فنية جديرة بالانتباه والتأمل، أولئك هم المصريون. فبتطوافنا على ضفاف النيل بدءاً من القاهرة حتى أول شلال، يصدمنا التشابه الظاهر في المنحوتات والتصاوير التي تغطي جدران المعابد القديمة جميعها، ففي كل مكان يظهر النموذج ذاته، ويتكرر الرمز نفسه، والشكل عينه.... إن مختلف طبقات المجتمع المصري عبارة عن قوالب أو نماذج متكررة في صور اصطلاحية متفق عليها. إن فلاحاً واحداً يمثل كل الفلاحين، ومحارباً واحداً يمثل كل طبقة المحاربين، وامرأة واحدة تجسد كل جنسها، فليس هناك إمكانية لظهور الفردية أو السمات الشخصية بأي حال من الأحوال، وهذا ما يدل على أن النحات والمصور المصريين كانا كاهنين يقومان بخدمة الآلهة، أو صانعين في خدمة الكهنة، فالفكر الديني يفرض نفسه على الجميع، حتى إن النماذج كانت توضع في المعبد ويحظر إجراء أي تعديل عليها. أفلاطون الذي أمضى أربعة عشر عاماً في هليوبوليس قال صراحة إن الأمر كان هكذا، وإن الأعمال المصورة أو المنحوتة والمحفورة في مادة الغرانيت تدل على ذلك على نحو قاطع أيضاً.



ظهر عار مذكر، من رسوم معركة كاسكينا.



القيامة 1.

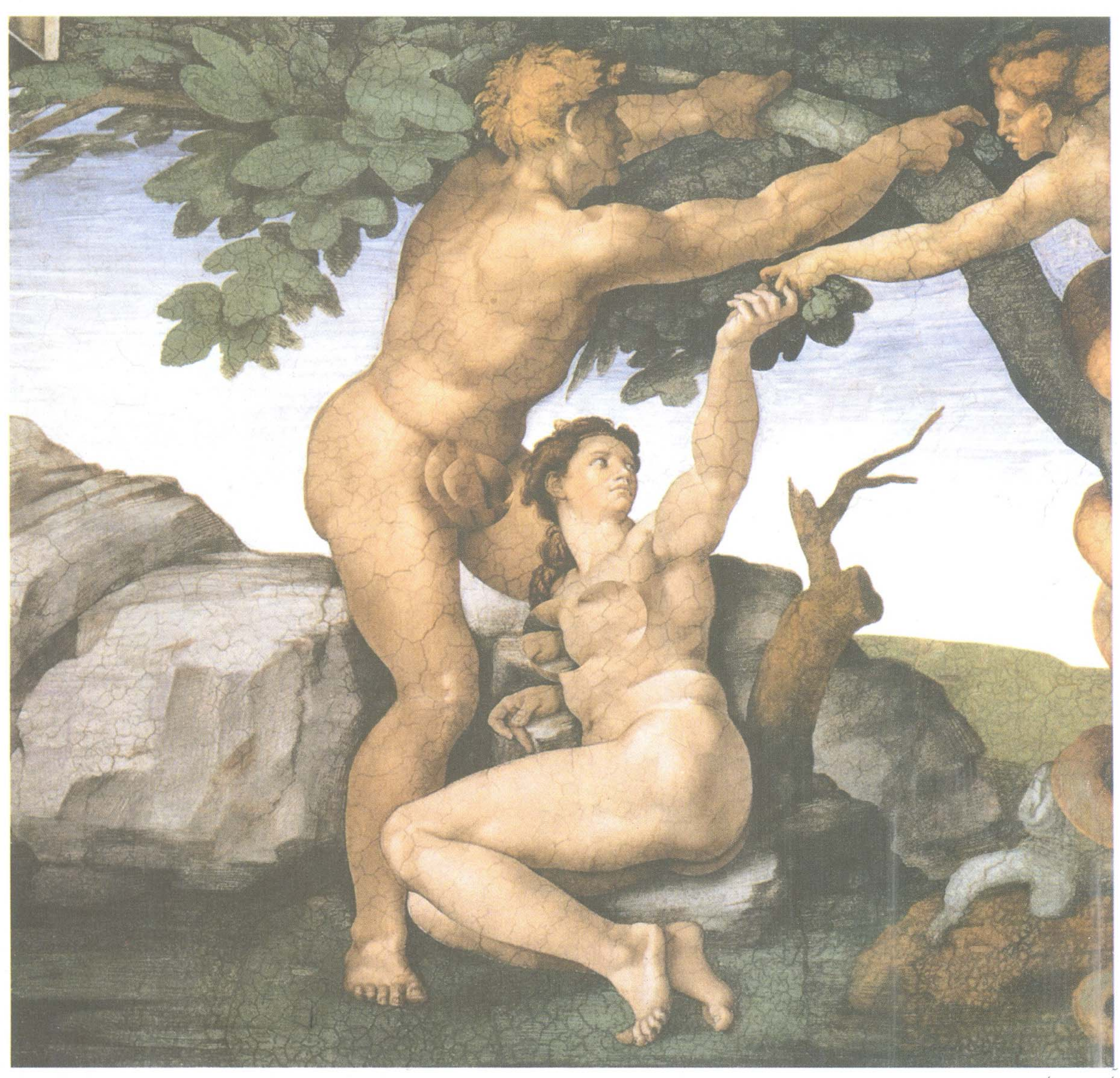
وسواء كان الفن المصري خاضعاً للاستبداد الشرقي، أم للاستبداد العسكري، فإن له طابعاً عالمياً يبرز عبوديته وعظمته في آن واحد. فالشخصية الإنسانية لا وجود لها في الفن، وهي لا تظهر لا في الصانع ولا في الأثر الذي أنتجه، ولا تشكل إلا حبة في رمل الصحراء. وإذا ما تأملنا هذا الفن عميقاً وعن كثب، لاكتشفنا بين هذه الآثار التي يعود معظمها إلى أربعة آلاف سنة ونيِّف ق.م، بعض الفوارق غير المحسوسة في الأسلوب، فبعضها أكثر قرباً إلى الواقع وبعضها الآخر أكثر قرباً إلى التقليد والمتعارف عليه، وباستطاعة ذوي الأذواق الرفيعة والمتضلعين في الفن والأدب التمييز بين مختلف المراحل في هذا الفاصل الزمني الطويل. ولكننا إذا نظرنا إلى هذا الأمر من عل نوعاً ما، لتبين لنا أن التماثلات تطغى على هذه الأعمال وتطمس الفوارق، وأن الفن المصري، في جملته، هو فن كهنوتي حافل بالجلال والمهابة ولكن من دون أي ظل من ظلال الحرية.

وفي اليونان كانت الأمور تسير على المنوال نفسه وعلى امتداد قرون مديدة، ومع ذلك فإن الفلسفة - التي كانت ممتزجة بالدين في الشرق كله - انفصلت في اليونان عن الدين شيئاً فشيئاً، أو كانت على الأقل تتطلع إلى الانفصال عنه. وحدث أن اجتمع ذات حين عالم اللاهوت مع الفيلسوف على فكر واحد، وراح كل منهما يوازن بين آرائه وآراء الآخر ويعدلها. وهنا أيضاً تختلط على المرء الفوارق في الأسلوب، ولكن هذه الفوارق مشتركة في المدرسة الواحدة، فعلى الرغم من ظهور رجل عظيم مثل فيدياس Phidias ظلت شخصيته غير محسوسة في أعماله، فنحن حين نتأمل الجمال المثالي، الجمال الساحر لهذه الأعمال الرخامية، فإننا لا نفكر في النحات؛ ذلك لأنه يريد أن يغيِّب ذاته وأن يتوارى وأن يسكت، وهو لا يسمح بالكلام إلا لأعماله، وليس في منحوتاته سيماء مرئية ومحددة، بل إن كمالها نفسه يرقى بها إلى ما وراء الانسجام ويعممها، فإذا كانت ڤينوس، في الحقيقة، لا تشبه مينرڤا Minerva وميركور (عطارد، رسول الآلهة) لا يشبه نبتون (إله البحر)، فإن هذه اللاتماثلات ليست إلا خصائص عامة هي في الواقع خاضعة إلى قوانين الانسجام والجمال، وفيدياس كان حريصاً على التوازن الرائع ما بين عبودية الفن الذي سبقه واستقلالية الفن الذي جاء بعده.

ومن فيدياس إلى ميكلانجلو انقضى أكثر من تسعة عشر قرناً تألق إبانها الفن الروماني وبعده فن العصور الوسطى، الأول أولى الفرد كبير أهمية، واكتمل، وبرع في تشكيل الصور الشخصية، وفي عمله كشف الفنان عن نفسه، في حين أن فنون القرون الوسطى كانت خاضعة لسيطرة دين متطير جرته المسيحية إلى احتقار الجسد، مروراً ببربرية الأشكال البيزنطية ووصولاً إلى نزعة زهدية تقشفية، ومثال ذلك المنحوتات التي تزين أروقة كاتدرائيات القرون الوسطى، وفيها يخفي القديسون والقديسات أجساداً هزيلة وواهيةً خرعة تحت ثياب طويلة وفضفاضة.... ويبدو أن هذا الهزال شرط من شروط الشفقة والتقوى، فكانت العذارى المجنونات والعاقلات على السواء يظهرن جميعاً خجلات من أجسادهن.

وبحلول عصر النهضة حدث ما لابد من حدوثه؛ رد فعل عنيف ضد أفكار الزهد والتضحية وإماتة الجسد والتعذيب الذاتي. كان الفن يسير نحو التحرر، محطماً القيود التي تربطه بالعقيدة وتشده إلى المحراب والمعبد، لينتشر باتجاه الخارج ويتمتع بمشاهد الطبيعة ومناظرها، وبما أن الطبيعة لا تنتج في جميع مواليدها إلا أفراداً (ما خلا استثناءات وطفرات مستحيلة)؛ أعلنت الفردانية عن نفسها في التصوير والنحت، وغدت السمات الشخصية تَفْضُل على الجمال، حتى إن القبح نفسه لم يعد عيباً لا يغتفر مادام يسهم في التعبير. وبهذه العودة إلى الطبيعة، استردت المادة أهميتها المشروعة، وتناول الفنانون الجسد الإنساني لدراسته من جديد بوصفه أثراً لا يخضع جمالياً إلى الخلق الروحي المجرد. وهذه الثورة اكتملت في فلورنسا، وميكلانجلو لم يكن باعثها ومثيرها وإنما رئيسها وزعيمها.

إضافة إلى ما سبق آنفاً فإن في الفن نوعين من الفردانية: فردانية الفنان، وفردانية الشكل أو الموضوع الذي يعبر الفنان عن فكره من خلاله. وبعبارات أخرى هناك بين الفنانين، ولاسيما بين الفنانين الفلورنسيين في عصر النهضة، فنانون شعبيون سذَّج مثل الفنان دوناتللو Donatello وڤيروكيو Verocchio وفنانون انفعاليون أو مشبوبو العاطفة مثل ليوناردو داڤنشي وميكلانجلو. وهؤلاء جميعاً لا يقنعون بنسْخ



آدم وحواء.

الطابع الشخصي الذي تقدمه النماذج المختارة في الطبيعة، وإنما يضفون عليها طابعهم الخاص، فمنهم من يبث فيها رقة قلب محب وكريم، ومنهم من يضيف إليها غطرسة روحه وإباءها واستقلالية مزاجه وتوحده، وبوساطة هذين النوعين من العبقرية العظيمة احتلت شخصية الفنان مكاناً لها في التصوير وفي المعلم الفنان معاً؛ فأكدت ذاتها وفرضتها. وانطلاقاً من ذلك صار باستطاعتنا تعريف الفن على حقيقته كاملة: "الإنسان مضاف إلى الطبيعة". وإذا كان هذا التعريف ملائماً للفن الحديث، فإنه ينطبق على ميكلانجلو بخاصة، فهو، أكثر من أي فنان آخر، عارضَ القرون الوسطى وتصدى لها جاعلاً من الجسد الإنساني، الذي اتسع وانتشر في كل اتجاه، أكثر موضوعات دراساته مكانة، وعنصرَ إبداعاته، وهدف جهوده الثابت وغايتها، والموضوعَ الذي لا ينضب ولا يحيد عنه في كل قصائد تصويره، وميكلانجلو هو الذي استرد، وبعناد



القيامة كاملة.



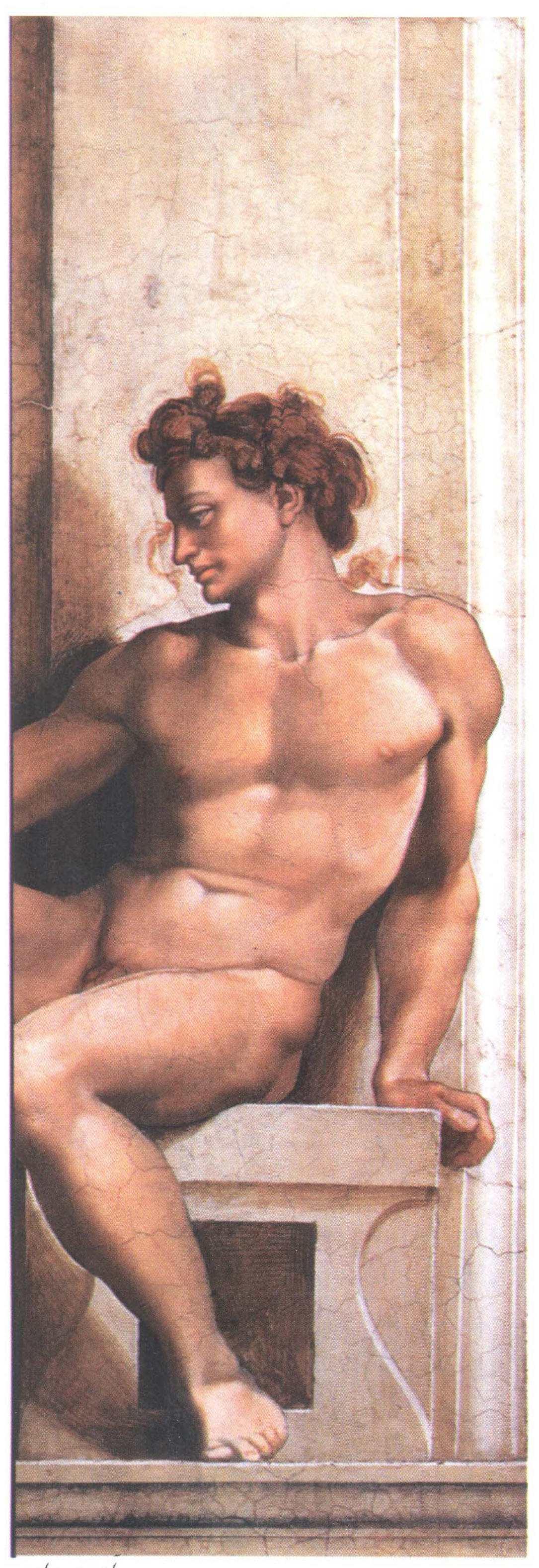
المسيح قاضياً.



القيامة 5.

شديد، حرية الفنان، وحطم قيود التقليد الكهنوتي دونما مبالاة بالأفكار المسبقة وبالمألوف النافل، ومن دون أن يهتم بكسب ود أمراء الكنيسة، ورضى الأحبار وسلطانهم، بل هو الذي فرض عليهم، بنفوذه وعلو شأنه، عراته الأحرار المتغطرسين وصورهم على جدران المعابد الكاثوليكية وأسقفتها. كان فنانو العالم القديم يبعثون الحياة في أعمالهم بنسمة صادرة عن روح عامة، أما ميكلانجلو فكان ينفخ فيها نسمة من روحه، ويمهرها باسمه الشخصي، ويسمها بميسمه. لقد استخدم ميكلانجلو الطبيعة وتزود منها بما يريده لا رغبة في إبراز الجمال الذي اكتشفه فحسب، بل لإظهار طريقته الشخصية في إحساسه بها.

تلكمو هي الكيفية التي طغى بها الفن الحديث على الفن القديم، وميكلانجلو هو الذي أبرز أكثر من الآخرين تلك الفوارق العميقة ورسخها ومهرها بطابعه الخاص. ولكن ما يميز شخصه بالذات في الفن الحديث هو أن عبقريته قد تفتحت وشعَّت بالرسم خاصة، إذ إن هناك أعمالاً لميكلانجلو في النحت والتصوير والعمارة لم تخل من الشوائب والتباين والقصور، فثمة قطعة من الرخام من صنع يديه أدنى مستوى من قطعة أخرى له، وهناك منحوتات لهذا المعلم العظيم نقف أمامها ببرود وبلا مبالاة، ومثال ذلك "مسيح منيرڤا"، وهناك بعض اللوحات لم ينجح في تصميمها، وتنفيذها لا يدعو إلى السرور مثل لوحة "عائلة الوعظ المقدسة" في فلورنسا. وهناك أعمال معمارية أرادها مضطربة وغريبة، لا لشيء إلا لأن التافه والمبتذل يفزعانه، ولقد دشّن في هذا الفن بدعاً شكلت مدرسة، كما أن بعض هفواته العابرة صارت عند الآخرين أخطاء لا تغتفر، وثمة أعمال لفنانين آخرين تضاهي إنجازاته الجدارية الدقيقة على الرغم من جمالها كلها. ولكن ميكلانجلو كان على الدوام السيد المعلم بامتياز حين يمسك بيده الريشة أو القلم. إن سلطان رسومه، وأشكاله الحرة، والقوة التي يمنحها لأصغر موضوعاته وأقلها شأناً، والتعبير الصادر عنها، والمتفجر منها، والشعور بالقوة المتعاظمة أو بالهلع والخوف، أو بالرشاقة والكبرياء، والمعرفة السامية، كل ذلك كان نسيج وحده. لم يخطئ في رسمه قط، وليس فيه أي عيب، وهو لم يغفل يوماً ولم يكن دون مستواه، فلئن كان ميكلانجلو مصوراً عظيماً ونحاتاً مقتدراً وفناناً كبيراً؛ فذلك لأنه كان قبل أي شيء آخر رساماً مدهشاً وخارقاً في قرارة ذاته وفي صميمه.



آدم وحواء.

يقول شارل بلان: "ليست من الرسم في شيء، إن لم تكن، إضافة إلى مزايا أخرى، من رسم ليوناردو دافنشي الذي يمكن مقارنة رسومه برسوم ميكلانجلو، فإلى جانب ميكلانجلو يبدو رافايللو Raffaello نفسه، إن لم يقتد بهذه الرسوم، مراهقاً بالغ الظرافة والرقة، وكوريجيو Corrège عبقرية مؤنثة، وأندره دل سارته André del Sarte تلميذاً ساحراً، وباندينللي Bandinelli متصنعاً، ورمبرانت Rembrandt جليلاً وسامياً "حافي القدمين".

إن مزايا الرسام الرفيعة التي امتلكها ميكلانجلو في حدها الأقصى، كانت في مجموعها طبيعية وفوق القدرة البشرية في آن واحد، حقيقية وسامية معاً. كان يختار الأشكال التي وسمتها الطبيعة عميقاً بميسمها، ليسمها ميكلانجلو، من ثم، بطابعه. فحينما يقف أحدنا في حضرة رسم من رسومه يتعذر عليه ألا يعيره انتباهه أو أن يتجاهله ويضرب عنه صفحاً. إن رسماً سريعاً، مهما صغر، لهذا الفنان المعجزة يلفت نظرنا ويهيمن علينا. الإنسان البسيط يندهش به، والعارف النبيه يتأثر به وينفعل، والمصور والنحات يتملكهما الإعجاب والذهول. وفي كل الأحوال أجرؤ على القول إن تفوق ميكلانجلو وعلو شأنه لم يكن أرسخ ولا أكثر تفجراً إلا في رسومه.

صحيح أن قلمه يمر بخفة على الورقة وكأني به يريد أن يضع أثراً لتذكّرات مبهمة لأحد أحلامه، ولكننا نلحظ فيها بزوغ أشباح لأبطال يثيرون الخوف والرهبة، وتجليات لأطفال، وأقنعة لحيوانات مفترسة، ونساء، بحيث تبدو الصورة البدائية على وشك التلاشي، ولكن الخطوط الأولى هذه، مع غموضها وترددها، ما هي إلا فاتحة لخطوط شديدة الفعالية ستطوق الشكل المراد وتحدّه ليتفجر من ثم بالظلال ويكتمل، ولتتجلى سماته بانسياب التلوينات وانزلاقاتها. وغالباً ما كان ميكلانجلو يعود إلى الصيغ (موتيفات - Motifs) والموضوعات التي استولت على تفكيره ذات مرة، ومثال ذلك "السيدة العذراء والطفل" التي اشتغل عليها عشرات المرات وبطرائق مختلفة، ولكنه في كل مرة كان يضفي عليها إحساساً بالحزن عصياً على الوصف. إن في عذراء ميكلانجلو شيئاً أكبر من الكآبة المبهمة والباسمة التي في عذراء رافايلو، فعذراء ميكلانجلو أبية الطبع وعلى شفتيها يرتسم استياء ينم على أفكار سوداوية مصدرها إحساس داخلي بالشؤم، وضجر أمومة استثنائية، وهي (العذراء) حتى في إرضاعها للطفل أو مداعبتها له، أو حين تنازعه على كتاب، أو في تركها ليده، تحافظ دوماً على مظهر الجد وعلى الوقفة المتعالية، ترنو بنظرها إلى البعيد، كما لو أنها تخشى الاستسلام إلى فضيلة الأمومة وشؤونها، وكأن فمها لم يخلق أو لم يتكون للابتسام.

كثيراً ما رسم ميكلانجلو العرافات والأنبياء، تارة عن موتيف نقله عن الطبيعة، وتارة أخرى عن شكل استشفه بعيون فكره. الرجل المشغول بكتابة حساباته يتحول في أعماله إلى دانييل النبي، والمسن الذي بلغ من العمر عتياً والذي يشبه المعماري برامانتي Bramante يصير النبي زكريا. وتلك العرافة التي نصادفها بين رسوم المعلم قد تكون واحدة من النسوة الهرقليات في ريف روما، أو إحدى المسنات من وراء نهر التيبر بتغضنات وجهها الجافة ومظهرها الخشن، ومن المرجح أن ميكلانجلو، لكي يصور هذه الوجوه المدهشة، قد استعان بذكرياته وبصيرته، فبعد أن لمحها في الطبيعة أعاد خلقها من جديد ببصيرة عبقريته.

ومع ذلك سواء لمس ميكلانجلو الورقة بقلمه أم عصر الحبر بريشته، فإنه يشدد دوماً على إبراز الخصائص المميزة في كل ما يرسمه، وهذه الخصائص هي على الدوام قوية وجادة وفعالة، حتى حين يشير إليها فحسب، لأنه هنا أيضاً، أي حين لا يكون حاسماً ولا قاطعاً، ينم على نفسه بخطوط قليلة ويميط اللثام عن دخيلته وينبئنا بمكنوناته.

إن ما يقوله الآخرون برقة وطلاوة أو بوقار، يقوله ميكلانجلو بهوى وانفعال، وما كان رافايلو يرسمه مبتسماً، يرسمه ميكلانجلو عابساً. من الواضح أن ميكلانجلو لم يفهم التوراة والإنجيل والأسطورة ورموز الشعر مثل فهم الآخرين لها، يقال عنه إنه رجل توراتي، وإن ديانته يهودية أكثر منها مسيحية. فالمسيح برأيه لم يكن ضحية خانعة، بل كان متمرداً محكوماً عليه، ومعذباً يقاوم جلاديه حتى الرمق الأخير. إن مأساة جبل الجلجلة (الجمجمة) في رسوم ميكلانجلو صارت أكثر مأسوية مما هي عليه في الإنجيل، فالمسيح أو ربما اللص الطيب، المسمر على صليبه، استطاع بحركات غاضبة أن يحرر إحدى ساقيه النازفتين ليمررها فوق ركبة ساقه الأخرى



القيامة 2



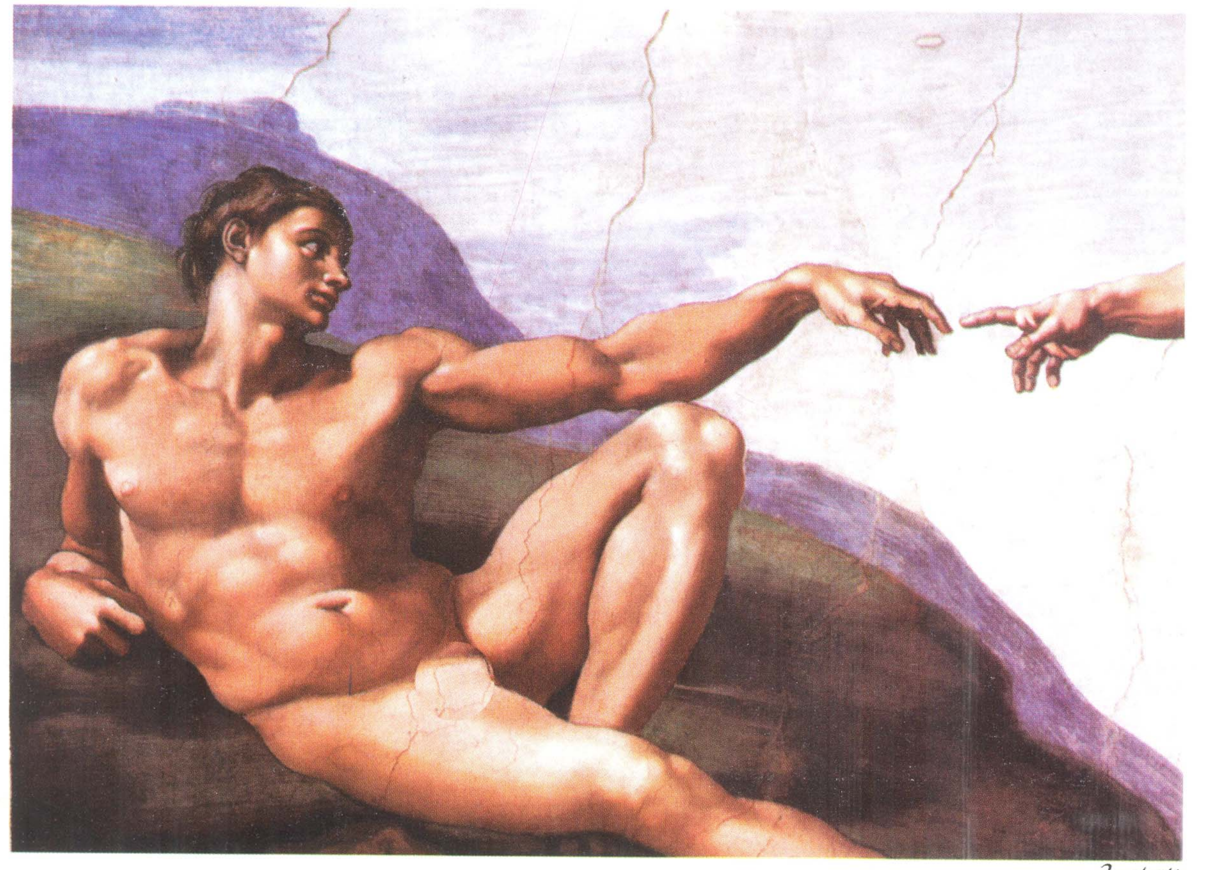
خلق ادم 2.

وكأنه، بفعل جهد يفوق الحد، يوشك على التحرر من آلة التعذيب ليتوارى في ظلام الليل! وفي ذات الوقت يسند المغشي عليها في أسفل الصليب القديسُ يوحنا الذي يؤمن بأن سيده قد لفظ أنفاسه الأخيرة.

فالمعطيات الدينية ومسلماتها، كما فهمها الفنانون دوماً، لم تفرض نفسها على ميكلانجلو. وإن أكثر المشاهد إشراقاً، كتلك المشاهد التقليدية التي يعرضها الفنانون علينا بكثير من الصفاء والسكينة، يراها ميكلانجلو في مخيلته مضطربة وصاخبة. فالقيامة – على سبيل المثال – وهي مأساة يؤدي الضوء في كل اللوحات التي تمثّلها دوراً عظيماً، وفيها يبدو

المسيح عادة مثل ميت استعاد حياته بإرادة إلهية، لينهض متجهاً إلى السماء هادئاً ومشعاً، في حين أن بوناروتي (ميكلانجلو) تخيل قيام المسيح بطريقة أخرى مختلفة، فصوَّره مثل هرقل دُفن إبان نومه، وفي يقظته سيرمي بغطاء لحده بعيداً بدفعة من كتفه، ليُبعث من جديد عنيفاً وحانقاً لا يقاوم.

إن كل عمل، إذا ما قورن بهذا العمل، بدا شاحباً وبارداً، فأي فكرة أخرى يمكن لها أن ترسخ في ذهن المشاهد عن بأنفسهم وهم يصرخون، في حين أن حشودهم الهاربة ترمي بالضعفاء أرضاً وتدوس أجسادهم الجميلة وتسحقها في جلبة جهنمية. وفي البعيد، في خضم دوامات رائعة مرسومة بقلم أحمر، تتراءى جلبة مروعة يطلقها الملعونون والمنبوذون، وقد ثاروا ضد قاتلي الشيطان المأجورين، يعرضون كل ما في عضلاتهم من قوة وطاقة، ويقاومون الحكم عليهم بنار جهنم. إن لون الطبشور الأحمر في النموذج الغامض والمبهم لهذه



2. خلق ادم.

هذه المخلوقات الإنسانية عندما تنشدُّ نظراته إلى رسوم ميكلانجلو التي لا نظير لها! هنا مشروع تمثال بطولي يظن المشاهد أنه اكتشف فيه وجوهاً لمجالدين يتصارعون مع حيوانات مفترسة، وهناك خليط مبهم من الهالكين المعذبين تطاردهم الشياطين، يتدافعون ويتهالكون، يتحررون أو يقفزون الأشكال يزيد من الإحساس بالفزع الصادر عن مشهد عصيان المعذبين وهم على أبواب الجحيم.

صحيح أن المشهد يتغير في كل ورقة من أوراق نماذجه الفنية (كرتونات Cartons)، ولكن الإحساس، مصدر وحي الرسام، هو دوماً نفسه إلى حد ما، إن المخيف والمفزع مسيطر



الشاعرة كولونا.

فيها، وإن الذي يسلّي ويدعو إلى الضحك في أعمال أخرى، نراه هنا رصيناً أو مروّعاً، فإن لفتت انتباهه صورة ساخرة في الطبيعة ورأى أنها جديرة بقلمه رسمها بجدية واهتمام، ولكنه لا يستطيع إلا أن يضفي، حتى على القبح، بعضاً من المهابة والجلال، فإن صادف متسولاً واسترعى انتباهه لرأى فيه أو لأسبغ عليه على الفور ضرباً من ضروب عظمة غاب مجدها، وبقية من تميز في وسط البؤس؛ الأيدي الطويلة والعصبية تنم على سلالة المتسول، والثياب الرثة تتجسد رداءً من رخام. وإن كان المتسول كفيفاً يقوده طفل، جاء الطفل في الرسم رائعاً، يكسو عريه بعض الأسمال، وصار الأعمى كما "أوديب" في كولونيا، أو مثل قائد بيزنطي. ثمة شبه بين ميكلانجلو ورمبرانت، وذلك بأن الفقراء عند كليهما لا يدعون إلى الضحك على الرغم من غرابتهم، ولكن فقراء الهولندي رمبرانت يدفعوننا إلى الشفقة، في حين أن فقراء ميكلانجلو مهيبون جليلون، ويكاد المرء لا يجرؤ على تقديم الصدقة لهم.

هناك مصورون يحلو لهم اللهو بقلمهم والعبث بريشتهم، يسعون وراء الأشكال، محاولين ترسيم حدودها، يضخمون التظليلات حول الأجزاء البارزة، ويبرزون العضلات بجرات قلم مدربة وخبيرة، بارعة وجريئة، ويلهون برسومهم كما يلهو الخطاطون بحروفهم، أما ميكلانجلو فإنه لا يرسم إلا إذا كان في جعبته ما ينبغي قوله، وإحساس لابد من الإعراب عنه، أو جمال إيماءة أو وقفة أو حركة طاب له إبرازها، وهو لم يصغ في حياته "جملة" لا معنى لها. إنه حاضر الذهن متقده في كل رسومه التي أملتها مراقبة دقيقة وعميقة لما حوله، أو انفعال حاد، أو إرادة التدقيق في الطبيعة.

إن كل ما كان المعلم قد تصوره في فكره، وأراد تصويره على جدار، أو تجسيمه بالرخام أو البرونز، وكل ما تصنعه يداه، يبدو غريباً ومفاجئاً: ها هما شخصان واقفان يتحادثان، الأول يعتمر قلنسوة، والثاني عاري الرأس، يتقدم أحدهما مقوس الظهر باتجاه محدثه، ويصحب كلماته بإيماءة نشطة على الطريقة الإيطالية، الأيدي مبسوطة ولكنها متشجنة ومعبرة، والعظام والعرقوب والعضلات القابضة دل عليها الفنان بضربات ريشة تحمل طابعه.

رسوم ميكلانجلو تستوقفنا وتصدمنا، الأشكال العادية في الطبيعة تغدو مدهشة على الورق: ها هما شخصان آخران عاريان، صَلْبا العود، يصعدان سلماً خلسة، وهما مطويان على نفسيهما، وكأنهما سيأخذان عدواً نائماً على غرّة، ليختلساه أو يقتلاه... يا له من أمر عجب! إنهما خائفان ومخيفان في آن واحد!.

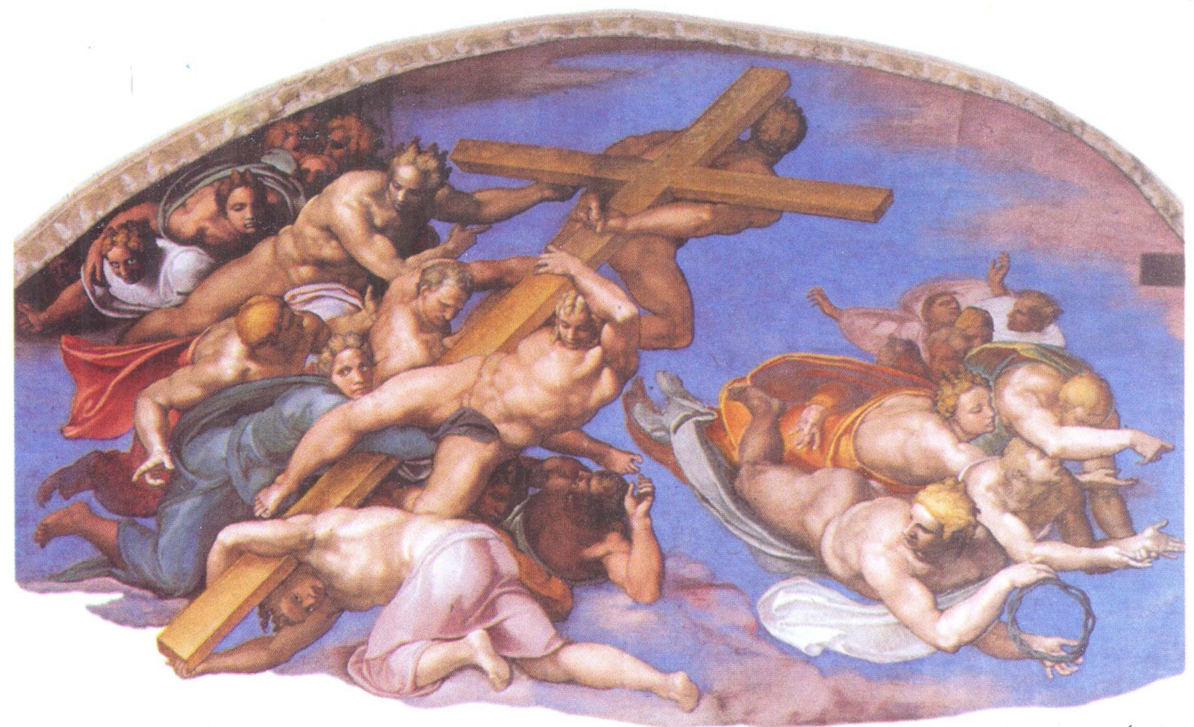
ويتجلى إيثار ميكلانجلو للمفزع المخيف في أعماله كلها، حتى في الأعمال التي ينبغي له أن يهادن فيها هذا الإحساس. لا ريب في أننا نتوقع منه حينما يرسم أشكالاً أو بالأحرى حشداً من الأشخاص "ليوم الدينونة" أن يوضح فكرته عن الخوف والهلع بحركات المذنبين ووجوههم وقد استسلموا للشياطين، ولكن كيف لنا أن نتوقع مثل هذا التعبير إذا ما تعلق الأمر بالسعادة والسعداء. ثمة رسم للمعلم لا يغيب عن الذاكرة، وكأن

خاطئاً نال الغفران قد عبر الورقة في طريقه إلى الجنة، ولكنه يرتجف خوفاً على الرغم من أنه بين ذراعي أحد الملائكة، لا يستطيع فكاكاً ولا شفاء من رعب مستديم يحلق في أجواء يوم الإنسانية الأخير.

فإن لم نر في رسوم هذا الفنان الكبير إلا تعبيراً سريعاً ومباشراً عن فكره، من دون الحديث هنا عن عبقريته في الغرافيك graphique، فعلينا الاعتراف بان أوراقه زاخرة بالمفاجآت، وبأنها جميعاً مرسومة بأصالة عميقة الغور، وهي مهيبة وجليلة غالباً. فإن هو عرض لمشهد من مشاهد الحب، أسبغ عليه شيئاً من ظرافة صارمة، وحزناً يستولي علينا ويدهشنا في بعض الأحيان. ففي المعرض الذي أقيم في فلورنسا احتفاء بمرور أربعمئة عام على وفاته، ثمة نموذج فني (كرتون) كبير الحجم فيه شكل عملاق لامرأة، إنها ڤينوس، يعانقها إله الحب مستسلماً لجسدها الجميل بلهفة وحدّة. الأشكال فخمة وعظيمة كما في تمثال "الليل" في ضريح جوليان، وجميلة كما في تمثال "الفجر" في ضريح لورنزو، وهذه المرأة تتلقى مداعبات الإله الصغير وتنظر إليه بجدية وتأمل، وتفكر كما لو أنها تستشعر خيبة الحب وتلاشي سحره. وثمة رسم آخر في المعرض نفسه، قد يخدش الحياء فيما لو كان الرسم لرسام آخر غير ميكلانجلو. ويمثل الرسم شدة فزع امرأة تهذي ساعة اغتصابها عنوة، وتصارع بقوة خاطفها الأقوى منها. ومع ذلك فثمة شعور لا إرادي بالسعادة والكبرياء لا يمكن تفسيره في قسمات وجهها المشوهة. إن في مثل هذا العمل يتعرف المتلقي الأسلوب العظيم بحق، وكيف يتعارض هذا الأسلوب مع كل فكرة فاجرة، وذلك بأن ميكلانجلو استبدل أشكال الجمال البطولي بأشكال واقع فردي أو شخصي،(أحل محل الواقع الفردي أو الشخصي أشكال الجمال البطولي)، فالأشكال الواقعية هي التي تجرح مشاعر المشاهد النبيلة. وبهذه الوسيلة وجّه ميكلانجلو المتلقي حيث يريد، وفصله عن العالم الواقعي ولاسيما عن النثر. وهناك نوع آخر من الإدهاش والمفاجأة في أعمال ميكلانجلو، ولاسيما في رسومه؛ ألا وهو هذا الخليط من الأصالة والطبيعي، ومن الغريب والحقيقي الواقعي. تُرى هل استعان ميكلانجلو بالنموذج Modèle ، وهل نقل كثيراً عن الطبيعة، من الممكن الإجابة على هذه الأسئلة بلا ونعم.

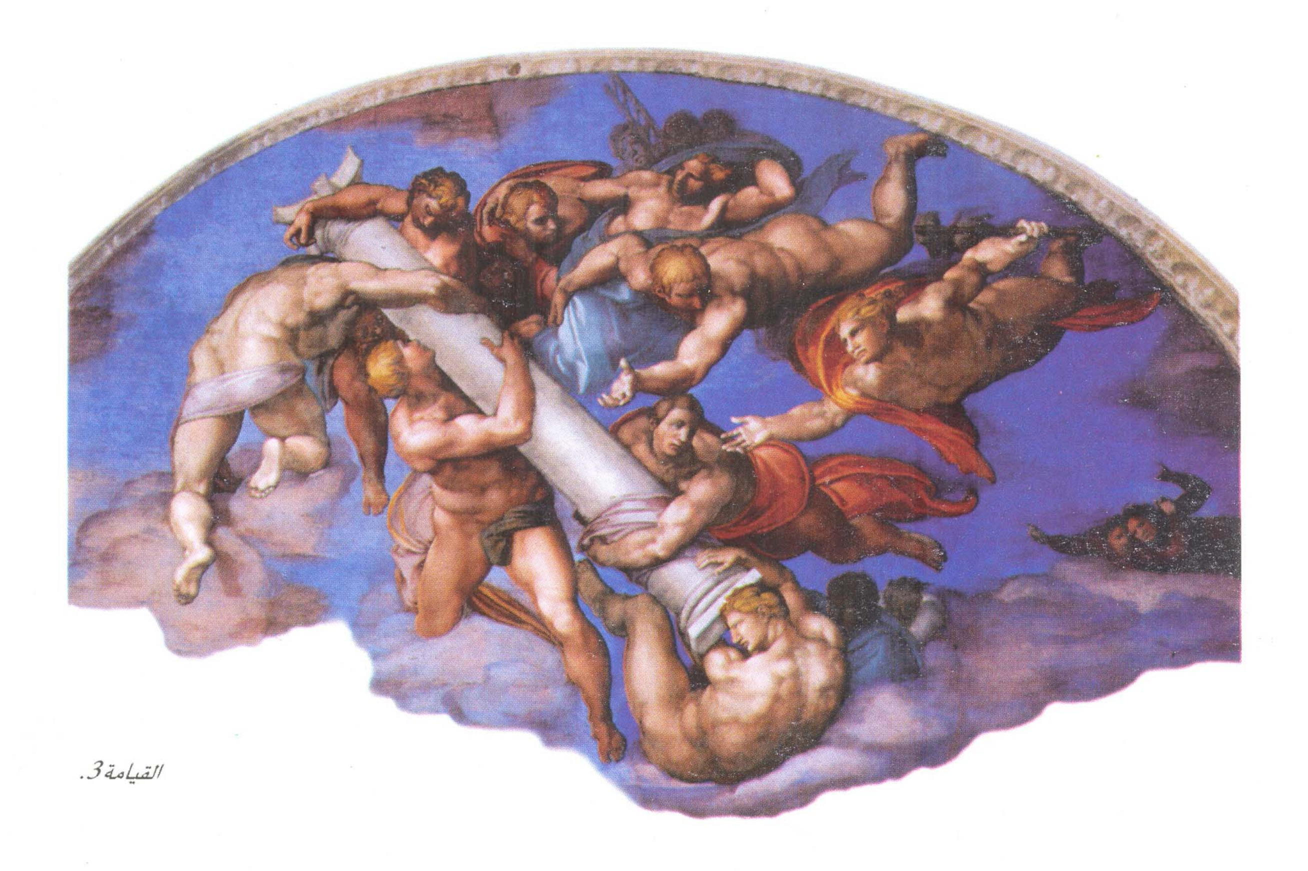


كاسكينا.



القيامة 4.

توفي لورنزو ميديتشي عام 1492، وعاد ميكلانجلو بعد موته إلى بيت أبيه، واصل عمله في النحت والتصوير، وأضاف وقتئذ تجربة عجيبة إلى ما تلقاه من تعليم، ذلك بأن رئيس مستشفى سانتو اسبيريتو Santo Spirito (الروح القدس) سمح له أن يشرّح الأجسام البشرية في حجرة خاصة، وبلغت الأجسام التي شرّحها من الكثرة حداً غَثيتْ منه معدته، فظلت بعض الوقت لا تستبقي فيها طعاماً أو شراباً؛ فأجبر على التخلي عن التقطيع والتشريح. ولكن هذه السنين من العمل المجهد الدؤوب أفادته كثيراً، ويتجلى ذلك حين تراه يرسم - على سبيل المثال لا الحصر - ساقاً بدءاً من العظام، فيخط بدقة العارف شكل عظم الفخذ، ثم يربط رأس الفخذ بالتجويف الحقي، ويمفصل قسمه السفلي بالداغصة والظنبوب لتشكيل الركبة، ثم يعمل على إكساء هذه العظام بالعضلات من دون أن يزيل آثار الخطوط الأولى التي تغطيها هذه العضلات. ومع ذلك فإن العلم والدراية في رسومه بعيدان كل البعد عن التكلف والتحذلق والبرود والمسرحة، إذ حافظت خطوطه على قدر كبير من الحرية لابتكار أثر فني على الرغم من دقته ودرايته في علمي العظام والعضلات. فكلما ازداد ميكلانجلو معرفة بشكل العظام وبنيتها وتمفصلاتها، وإلماماً بوظائف العضلات وحركاتها في جميع الأوضاع والحركات الممكنة للجسد البشري، ازداد ميكلانجلو مهارة وعلماً وثقة، وبلغ ذلك حداً مكّنه؛ بخطوط قلمه الأولى ومن دون نموذج، أن يرسم شكلاً متحركاً، وأن يتنبأ بتقوساته وأن يظهر انطلاقات الجسد واندفاعه، وأن يختصره حيناً أو يزيد في مرونته حيناً آخر، أقول "من دون نموذج" لأن سقوط المذنبين من عل، وصعود المنعم عليهم إلى الملكوت في "يوم الدينونة"، لايمكن بأي حال، أن يأتيا نقلاً عن نموذج، وهكذا فإن أجساد جميع المتهالكين والصاعدين ما هي إلا نتاج علم ودراية في التشريح وتدقيق وتصحيح لا عيب فيها، بعيدة كل البعد عن التحذلق والادعاء، ولولا ذلك كله فلا مبرر مطلقاً للمنظور ولا للتعبير ولا للجمال في كثير من الأشكال التي لا نملّ من تأملها والإعجاب بها، لأنها حينئذ ستبدو لنا ببساطة محاكاةً ساخرة وتحريفاً للطبيعة لا مبرر له، ومسوخاً منافية



القيامة 3.

للواقع والحقيقة.

ومع ذلك علينا أن نتفق على أن معرفة التشريح لا تخلو من أخطار على المصور، والحجة في ذلك، الخشية، قبل أي شيء آخر، من أن يتشكل في ذهن الفنان نوعاً من القوالب الاصطلاحية المتكررة، من فرط الاعتياد على الهيكل العظمي أو نموذج الرسم écorché ؛ ما يدفع بالمصور إلى أن يطبق على مختلف الأشخاص عضلات محفوظة غيباً، محاولاً التفاخر والتباهي بطول باعه في علم العضلات، فيبرزها حيث يجب أن يخفيها، ويكسوها بأنسجة من شحم كما لو كانت لنساء وأطفال.

ومن المؤكد أيضاً أن دراسة التشريح على الجثث لا تكفي المصور مطلقاً، إذ عليه أن يمثّل التشريح حياً وفعالاً. من المهم طبعاً معرفة العضلة الميتة، ويمكن لهذه المعرفة أن تعلق بالذاكرة من دون بذل جهد كبير، ولكن المهم للمصور أكثر، هو دراسة عضلة حية، ما يتطلب نشاطاً متواصلاً في العمل والمراقبة؛ لأن العضلة تختلف من شخص إلى آخر من حيث شدتها ومرونتها وقوتها ورشاقتها، وهي علاوة على ذلك عرضة لألوف مؤلفة من التغيرات جراء عوارض الحياة والتغيرات الخاصة التي تجرها... وعليه فمن الممكن أن نخلص إلى أن دراسة تشريح الجثث أمر ضروري لا يمكن الاستغناء عنه، ولكن من الضروري أن نضيف إلى ما سبق تحقيق العلم العام على النماذج الحية المتباينة حتى في طريقة خضوعها لقوانين علم وظائف الأعضاء، فهو (ميكلانجلو)، على الرغم من براعته وتعمقه في التشريح، لم يهمل يوماً الاسترشاد بالطبيعة الحية؛ للتأكد من الحركة تارة، أو ليدرس على الواقع تلك العضلات التي يعرف مكانها وتمفصلها وعملها جيداً، وإن كثيراً من رسومه تؤكد ذلك، ولكن علينا أن نذكر أن المعلم لم يصرف كثيراً من الوقت على مثل هذا النوع من الدراسات؛ لأن قوة ملاحظته



لوحة غير مكتملة تنسب اليوم إلى ميكل انجلو.

وعلمه والعادة التي اكتسبها تعفيه من العمل الطويل الشاق، وتمنحه حرية كبيرة في أن يلحظ في النموذج القانون الذي يرغب في التحقق من صحته أكثر من رغبته في تطبيق هذا القانون على سيماء النموذج الشخصي، وهو لم يسع يوماً إلى إنجاز رسم يشبه هذا الإنسان أو ذاك، فهو القائل لفازاري Vasari "إن هذا النوع من الشبه يصيبني بالذعر"، وإنما هو يسعى إلى رسم محتمل قريب من المعقول، ذي طابع إنساني، وفيه الحقيقة العامة تخدمه في التعبير عن إحساسين يتنازعان روحه: الرعب والكبرياء. إن فتيان ميكلانجلو هم فتيان الأولمب الأثينيون، وآلهة الأولمب من البشر، وأطفاله غير ممتلئين ولا سمينين كما الأطفال في الواقع عادة، وأجسامه لم تكن يوماً منتفخة اللحم ومفتولة مثل تلك الأجسام التي يحلو لرافايلّو وليوناردو الإقتداء بها أحياناً مع بعض المبالغة، وإنما كان لأجساده لون الأعضاء العارية، من دون رقة في البشرة، ففي الأعضاء عافية تذكرنا بعضلات هرقل في المهد، جديرة بنحتها رخاماً أو صبها في البرونز... أما العذراء، حتى في نقله لها عن الطبيعة، فإنه يحرّف نِسَبَها فيمنحها جِيْداً ممطوطاً تبدو الرأس عليه أخف وأصغر وخفيفة الحمل. والجِيْد الأهيف الممشوق والمكتنز المصقول، يضفي على الطبيعة الفتوة والنبالة.

وكان لميكلانجلو استقلاليته أيضاً في تمثيله للرجال الناضجين أو العجائز المسنين، فهو حين يضخم جزع رياضي رائع التكوين يقلل من ثقل الرأس النسبي، وهذا ما يؤدي إلى القول إن ميكلانجلو يرسم رؤوساً صغيرة، على الرغم من محافظته على نسبها التي ينبغي أن تكون عليها مقارنة بطول الجسم، وإن ميكلانجلو آثر قانون الرؤوس الثمانية 8/1 قانون الرشاقة.

تلكمو هي الطريقة التي كان ميكلانجلو يعيد بوساطتها تشكيل ما يراه أمام عينيه بحرية وكبرياء، وتلك هي الطريقة التي يبتكر بها أشكاله عند نسخها، وهكذا كان دوماً أصيلاً في محاكاته وأميناً للحقيقة ومتفوقاً عليها.

* * *

المراجع المعتمدة:

1. موسوعة Universalis.
2. موسوعة Larausse.
3. موسوعة Hachette.
4. ول ديورانت، قصة الحضارة، ترجمة محمد زيدان، جامعة الدول العربية، مصر 1967.
5. الأستاذ بدر الدين أبو غازي، عصر العباقرة، محيط الفنون، الفنون التشكيلية، دار المعارف بمصر 1970.
6. الإنترنت.
7. الصور من كتاب:

Michel – Ange. Gilles Neret. Taschen.

طبع في كل من: لندن، ومدريد، ونيويورك، وباريس، وطوكيو.

* * *

محطات إبداعية رسمت المسار التاريخي للفن المطبوع...



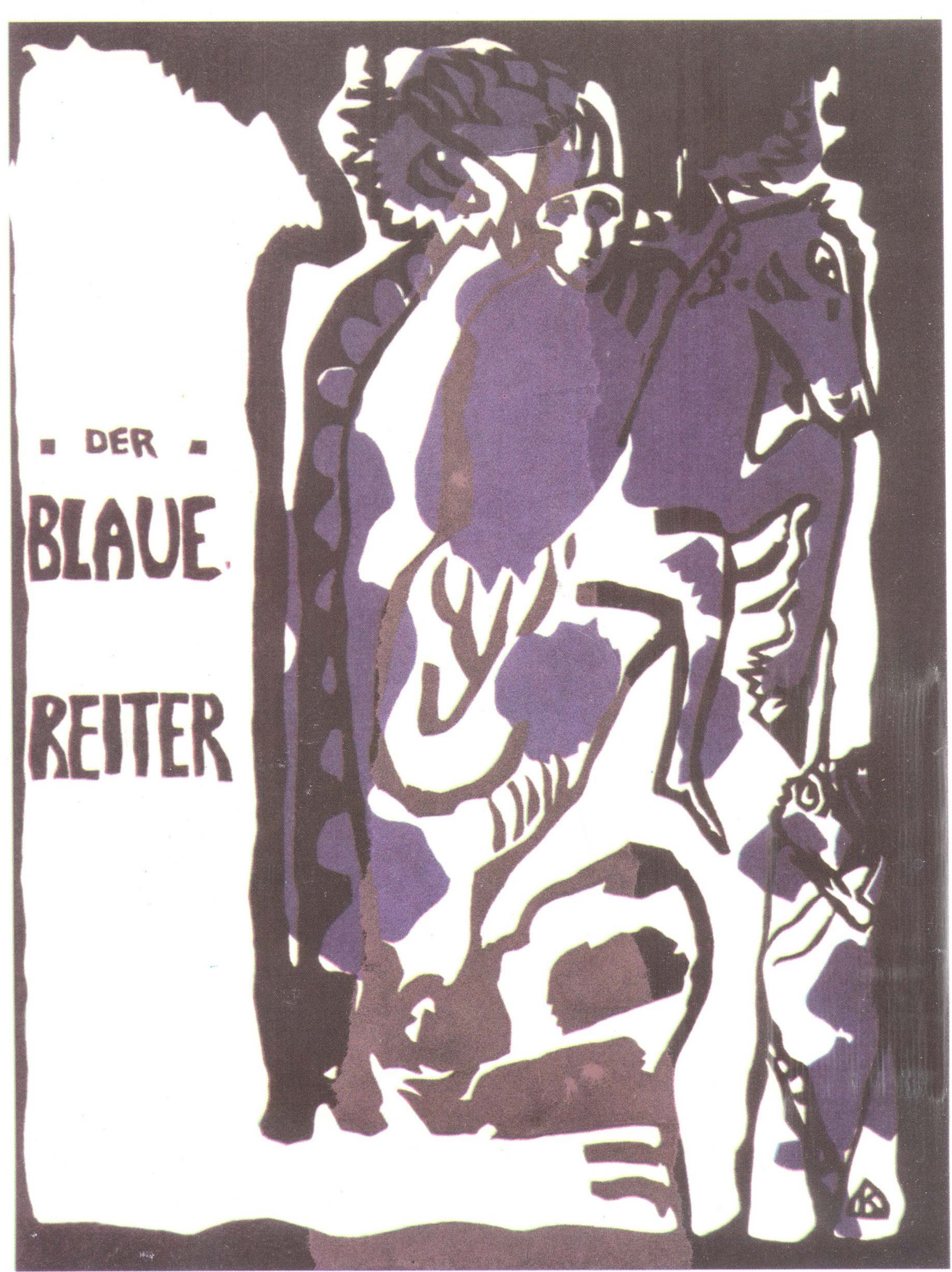
د. عبد الكريم فرج*



بين الأحداث الهامة التي كانت مثاراً لاهتمام الفنانين والمهتمين بالفنون الجميلة في العالم كان فن الحفر والطباعة واحداً من هذه الأحداث التي شكلت مفصلاً تاريخياً ترك أثره الواضح في مجريات التطور في تاريخ الفن العالمي، وخصوصاً ما توصل إليه من شهرة وانتشار في فترة ما بين الحربين العالميتين الأولى والثانية في أوربا وما بعدهما.

من بين انجازات التطور التي تستحق الإعتبار في مجال الفنون البصرية هو ذلك التقدم الباهر الذي حظى به فن الحفر عندما خرج من الأُطر التقليدية الضيقة ودخل في طور التجارب الأكثر تعقيداً وصعوبة، واحتل دوره البارز في التعبير عن مشاكل عصره. صحيح أن فن الحفر

* حفّار، وعميد كلية الفنون الجميلة بدمشق.



كاندينسكي.



من الفن الياباني.

وكل الفنون الغرافيكية في البداية لم تأخذ تميزاً بين الفنون الجميلة الأخرى وبقيت على هذه الحال زمناً طويلاً، ولكن الواقع الحقيقي يختلف عن ذلك، فلقد أثبت التقصي والتحليل لأقدم الرسوم التي تركها الإنسان القديم في المغاور والكهوف أنها تحمل معاني الحس (الغرافيكي) الأصيل حيث يمكننا أن نجد الآثار الخطية محفورة على الصخور والجدران وهي تمثل أول أعمال فن الغرافيك وأقدمها.

إما آثار الطباعة للرسم المحفور فقد وجدت من خلال الأختام السومرية الاسطوانية المصنوعة من الطين المشوي والتي كانت تمهر بها الوثائق أو تستعمل للتعريف بالأشخاص أو المناطق وما شابه ذلك، أي أن الأعمال الغرافيكية كانت بعيدة في البداية عن عملية الطباعة والاستنساخ والحصول منها على أعمال متعددة متشابهة، لأن هذا في النهاية هدف العمل الفني المحفور والمطبوع، وهذا الهدف أي (الطباعة المتكررة) من العمل الغرافيكي الواحد أصبحت ممكنة فقط عند اختراع الورق وانتشار صناعته في العالم والذي عرف في أوروبا حوالي النصف الأول من القرن الخامس عشر ومن تلك اللحظة فعلاً يمكن أن نؤرخ تأريخاً حقيقياً لولادة وتطور فن الغرافيك بكافة أشكاله في أوروبا.

وإذا ما أردنا التعمق قليلاً في التاريخ، وجدنا أن فن الحفر على الخشب (الحفر البارز) كان معروفاً قبل بداية القرون الوسطى في الصين وفي كوريا وقد وجدت أقدم لوحة محفورة على الخشب في كوريا عام 751م وأقدم لوحة مؤرخة في الصين عام 868م Tun-Huan توضيحاً لقصة بوذية، وبسبب الرحالة العرب انتقل فن الرسم المحفور على الخشب إلى أوربا في القرون الوسطى، وأول لوحة حفر على الخشب مطبوعة عرفت هي لوحة القديس كريستوف في النمسا عام 1423م وبعدها أصبح فن الحفر على الخشب موظفاً للرسوم التوضيحية في الكتب مرافقاً للنصوص وبقي كذلك حتى نهاية القرن الخامس عشر حيث أخذ هذا الفن صفته المستقلة في أوربا بين جميع فروع الفنون البصرية

ويعود الفضل في ذلك لأعمال الفنان العبقري (البرخت ديورر Dürer) وغيره مثل هولبين H-Holbien و(لوكاش Lukasz) و(كراناخ الأصفر Granach) الذي ابتكر أعمالاً فنية في الحفر على الخشب بطريقة (المظلم المنير La Clair obscur) والتي تعني انطباع عدة (كليشات) من الخشب لإخراج موضوع واحد متدرج من النور إلى الظل...) وقد أعقب تلك المرحلة أن دخل إلى عالم (الغرافيك) فن الحفر العميق على المعادن والذي سيطر سيطرة تامة حتى الربع الأخير من القرن الثامن عشر إلى أن جاء الفنان (توماس بويك T.Bewik) عام 1775م وأدخل نوعاً جديداً من الحفر على الخشب وهو الحفر على صفائح الخشب المقطوعة عرضياً من جذوع الأشجار ونال شهرة كبيرة بسبب استعمال هذا النوع من الحفر الدقيق، وقد استخدمه لتقليد أعمال الفنانين ونسخها من جديد وبعدها انتشر استعمال هذه الحرفة الفنية بشكل واسع في النصف الثاني من القرن التاسع عشر حيث كثرت الحاجة لاستصدار المجلات وطباعة الكتب المختلفة إضافة إلى نسخ أعمال التصوير الزيتي لمشاهير الفنانين.



من الفن الصيني.

وبالعودة إلى الحفر على سطوح المعادن نجد أن بدايته ترتبط بالصنعة الفنية المسماة (النيللو Nillo) والتي مارسها الصياغ الإيطاليون في النصف الأول من القرن الخامس عشر أثناء تصنيع قطع الزينة المصنوعة من الذهب أو الفضة وتزيين الأسلحة وتعتمد هذه الطريقة على حفر الرسم على الصفيحة المعدنية ثم تعبأ الخطوط المحفورة بمعجون أسود أو أزرق عاتم ومن هذه الطريقة توصّل الصائغ الإيطالي (توماس فينيغورا FiniGuerra) في منتصف القرن الخامس عشر إلى صياغة لوحة محفورة تطبع بطريقة الحفر البارز، ثم أعقب ذلك استعمال طريقة الحفر على المعادن بالطرق (أي تخشين سطح المعدن باستعمال المطارق) ولم تدم هذه الطريقة طويلاً ومن أقدم من حفر على المعدن كذلك بالحفر العميق جماعة من الفنانين الهولنديين والفرنسيين والألمان الذين أُطلق عليهم



اسم (مونوغرام) Monogram والذين طبعوا على أعمالهم رموزاً لأسمائهم بحروف مختصرة، وبعد ذلك يعرف تاريخ الحفر العميق على المعادن تقدماً وتطوراً كبيراً عندما ازدهر الحفر بالمنقاش (Burin) على صفائح النحاس بدءاً من نهاية القرن الخامس عشر وفي القرن السادس عشر وقد برع بهذه التقنية أسماء مشهورين، مثل: (مارتين سونغاورا Martin Schonguera 1491 - 1425 و(أندريا مانتين Andrea Mantegna 1431 - 1556 كذلك الفنان المبدع (البرخت ديورر 1471 - 1528م) والذي توصّل بأعماله الدقيقة إلى ليونة في تكوين السطوح تشبه كثيراً تأثيرات التصوير الزيتي وخصوصاً في تمثيل تدرجات الظل والنور متأثراً بالأسلوب القوطي في المدرسة الألمانية. ولقد زادت أهمية تقنية المنقاش لنسخ أعمال مشاهير الفنانين، ففي العام 1510م شاع انتشار الحفر بالمنقاش لنقل أعمال الفنان (رافائيل Raphael) والتي نفذها الحفار (رايموند Antonio Raimondi 1440 - 1527، وفي عصر النهضة ظهرت تقنية تسمى الحفر التنقيطي بالمنقاش: (رأس مدبب يحفر سطح النحاس على شكل نقاط عميقة تسمح في تشكيل مساحات ذات قيم لونية متدرجة) ومن أهم من عمل بهذه الطريقة: (جوليو كامباغنولي Giulio Campagnoli 1563 - 1484 وقد عرفت هذه الطريقة في انكلترا في القرن الثامن عشر في أعمال الفنان الانكليزي (ريلاند V. Ryland 1783 - 1732) والايطالي بارتولوزي Fracesco Bartolozzi 1814 - 1727. واشتهر على الأرض البولونية بالحفر على المنقاش بالطريقة التقليدية: (فيتا ستفوش Veita Stwosz 1447 - 1533 وفنانون أجانب على الأرض البولونية مثل (جارنكو Jan Jarnco 1630 - 1575)، (وليم هندويوس Wilela Hondius 1597 - 1625)، والفنان

(فالك 1610 – Falck-Pafnus 1677)، والتطور الجديد بالذكر في تقنية الحفر بالمنقاش أنه وصل في نهاية عصر النهضة إلى قمة مجده وفي عصر الباروك في القرن السابع عشر والثامن عشر انتقلت تقنية المنقاش إلى استعمال صفائح الفولاذ لرخص ثمنها وقساوتها وإمكانية عطائها لعدد أكبر من الطبعات كما أن صفائح الفولاذ تتمتع بمقدرة كبيرة على تقديم درجات الرمادي المتقاربة وصولاً إلى الأسود، ولهذا السبب جرى استخدامها لاستخراج أوراق العملة والصكوك والطوابع البريدية.

وفي النصف الثاني من القرن السابع عشر والثامن عشر يظهر للوجود إلى جانب المنقاش تقنية الحفر بالماء القوي (الحفر بالحموض) Eau Fortis على صفائح المعدن، وفي حوالي العام 1496م طبع (فاتسواف) من أومنيتسا (Waclaw) أول لوحة حفر بهذه الطريقة على صفيحة من الحديد ولقد استعمل الفنان البارع ديورر Dürer هذه الطريقة مستخدماً صفائح الفولاذ في العام 1515 . 1518م وكذلك الفنان الفرنسي (ياتسك كالوت Jacgues Gallot 1592 – 1635م الذي استعمل إبرة مقطوعة الرأس في كشط الشمع عن سطح المعدن وغطسه بالحمض، ويشهد التاريخ أن أبرع من استخدم طريقة الحفر بالماء القوي الفنان الهولندي رمبراندت Rambrandt 1606 - 1669 الذي ترك أعمالاً



اميل نولده

مشهورة في الموضوعات الدينية والمناظر الطبيعية والصور الشخصية

وفي القرن الثامن عشر برز في تقنية الحفر بالماء القوي كذلك الفنان: بيرانيزي Gombattista 1720 – 1778م الذي اهتم برسم الآثار الرومانية، ثم الفنان الاسباني (غويا Goya) في مجموعاته (النزوات - ويلات الحروب - المفارقات ثم مجموعة الأمثال) والتي تميزت جميعها بصياغة تعبيرية شديدة التأثير. وإلى جانب الحفر بالماء القوي ازدهرت طريقة صبغة الماء في الحفر العميق على المعدن وذلك في القرن الثامن عشر والتي تعطى نتائجاً تشبه الألوان المائية وقد بدأها (جان دي فلادي) Jan de Vladi وبرع فيها في القرن الثامن عشر الفنانون الفلامنكيون والفرنسيون والانكليز وتم مزج هذه الطريقة مع الحفر بالماء القوي Etching في أعمال الفنان غويا لخلق خصائص تعبيرية جديدة،



رامبراندت.

1798م الفنان البافاري الألماني ألوزي سنفلدر Aloze Senfelden 1771 – 1834م وقد اكتسبت هذه التقنية أهميتها من خلال إمكاناتها بإعطاء تأثيرات تصويرية وإعطائها إعدادا كبيرة من النسخ المطبوعة، وقد استخدمت بشكل ناجح لإنتاج الإعلانات الفنية ووسائل الدعاية، وقد اشتهرت في هذه الطريقة أعمال الفنان دوميه Honore Daumier 1808 – 1879م وديلاكروا Delacroix 1863 – 1798 وتولوز لوتريك Toulouse Lautrec 1864 – 1901م واشتهر في هذه التقنية في بولونيا: (يان شيستشينسكي Jan szesczinski) في العام 1818م و(يان فلكس بيفارسكي Jan Feleks Pivarski 1859 – 1795) وتظهر بوادر اكتشافات في الحفر على المعدن بخصائص جديدة من خلال طريقة الحفر النافر (Relief) على يد الفنان وليم بليك William Placke والتي مارسها كذلك بيكاسو وفنانون عديدون أوربيون.

استفاد فن الحفر والطباعة في القرن العشرين كذلك من تطورات وازدهار التصوير الضوئي والشاشة الحريرية واستخدام الحفر على الكليشات الزجاجية والحفر بالطريقة الكهربائية Electrotinta والوسائل التقنية المعاصرة والمتطورة.

وخلاصة القول:

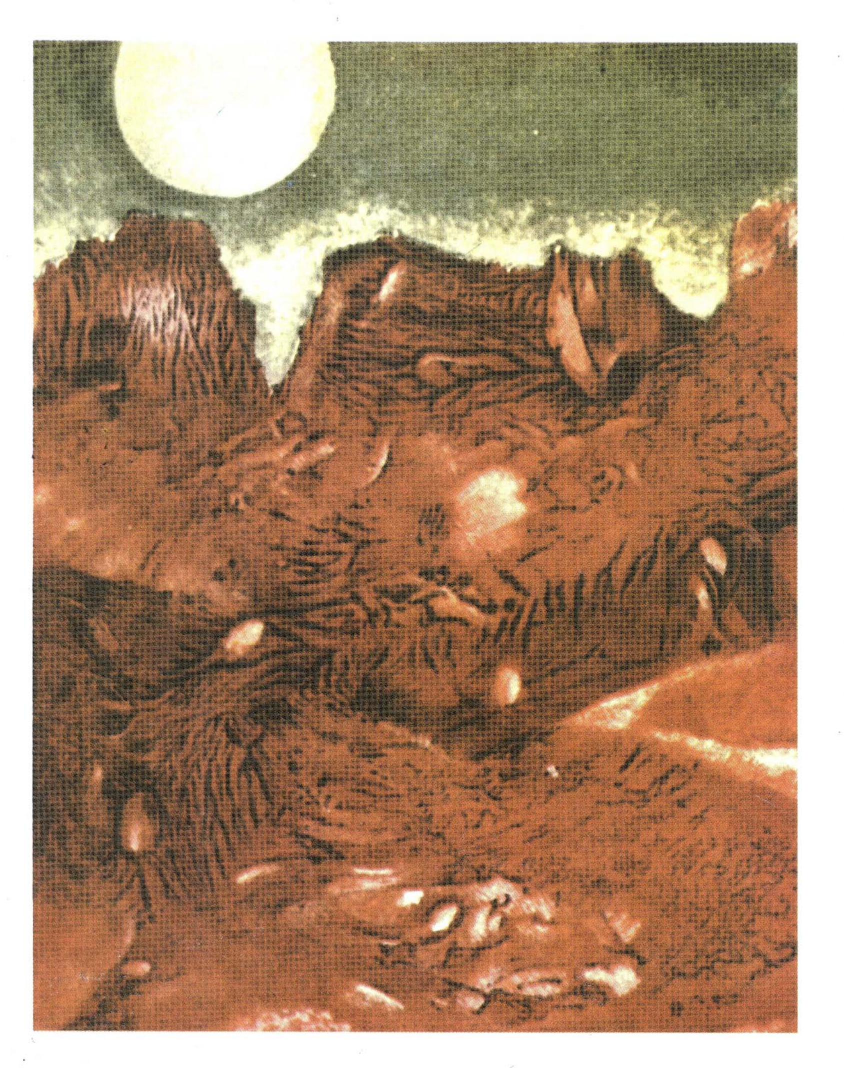
التفاتة هامة يجب التركيز عليها لأهميتها، وتتلخص في القيمة التي

وفي عام 1642م اكتشف الفنان لودفيغ فونشيغن Ludwikh von siegen 1609 ـ 1680م الطريقة السوداء Mezzotint وشاع استعمالها في نهاية القرن الثامن عشر خصوصاً في بريطانيا وفرنسا والمانيا وقد استعملت لنسخ أعمال التصوير الزيتي بدقة وصلت إلى حد الفوتوغراف.

ومن تقنية الحفر بالماء القوي تفرعت طريقة الحفر بالشمع الطري Soft ground وقد استعملها للمرة الأولى الفنان الألماني ديتريخ مير Detrich Meyer حوالي العام 1600م واستعملها في القرن التاسع عشر بكثرة الفنانون الانكليز، وفي القرن الثامن عشر والتاسع عشر تشعبت الأبحاث لاكتشاف تقنيات الحفر على المعدن بطرائق جديدة مثل (طريقة العجلات المسننة) وطريقة مزج كل التقنيات لاكتشاف تأثيرات غير معروفة من قبل (تعبيرية وجمالية) في الرسم المطبوع.

وفي معرض البحث عن تطور وتنوع تقانات فن الحفر والطباعة لا يمكننا أن نغفل (الطباعة الحجرية = اللتيوغرافي) اكتشفها في العام

منحتها فنون الشرق في مجال الحفر والطباعة للفنون الأوربية التي ازدهرت في القرن التاسع عشر والعشرين على وجه الخصوص، فلقد كان الفن الصيني منبع الخبرات الفنية والتقنية في الحفر على الخشب Wood Cut في عصر (ت إنغ 615 - 906 T.Ang) والذي انتقلت خبراته بحكم التجاور والاحتكاك الثقافي إلى كوريا واليابان، وفي اليابان تطور تطوراً ملحوظاً في عصر (EDO) حيث ترسخت تقاليد الطباعة اليابانية الـ (اوكيو.ي eKiyo-e 1603 - 1868)وخصوصاً الطباعة الملونة. ومن هذه التقاليد تعلم الفنانون الأوربيون الشيء الكثير لإطلاق مدارس الفن الحديث في بلدانهم.



* * *

مراجع البحث

1. Techniki Sztuk Graficznych تقنيات فن الحفر
وارسو Ales Krejca 1984
2. تقانات فن الحفر والطباعة اليدوية د. عبد الكريم فرج دمشق 1993م مطبوعات جامعة دمشق
3. Expressionist Book - Lothar Long in Germany
4. The Art of Print making Erich Rhein

* * *

الفن ما بين طغيان الرقم..

والحنين إلى الصورة..!

■ سامر اسماعيل*



بات من الواضح أن ثمة تطوراً تكنولوجياً أحدث انقلاباً في حياة المجتمعات الأوربية رافق ذلك تطور على كافة المستويات الفكرية والفنية وهذا ما أدى إلى تحولات في بنية الشكل الفني. في هذا التحول تمّ استبدال الأشكال القديمة بأشكال جديدة دعيت بالحداثة وتلاها ما بعد الحداثة ولكل مرحلة خصائصها البصرية يجمعها في أنها تخلت عن الرؤية التي تحاكي المظاهر الخارجية للأشياء وحطمت البنية الواقعية للشكل وقدمت رؤى تمتد إلى ما هو خفي في الأشياء وهي تتعدى وتتجاوز الشيء بذاته. وقد عبرت الحداثة عن التحولات الجوهرية في المجتمع وعن جمالية جديدة تعكس رؤية ميتا فيزيقية في البحث عما وراء الأشياء ، فهو فهم للواقع لاكما يبدو في ظاهره إنما في حالاته الداخلية ، لقد جاء هذا التطور مواكباً لتطور الأجناس الإبداعية الأخرى وللتطور الفكري والفلسفي الذي شهده العالم المعاصر في تغير الكثير من الثوابت في فهم المحيط والعالم وأصبح الإنسان محاطا بأسئلة الكون معادا إلى غربته وقلقه.

* مصور.

الصورة والرقم

في العلاقة ما بين الرقم والصورة ثمة انحياز واضح للرقم الذي هو رمز يتمّ فيه استبدال الصورة (الشكل، المكان، الحجم...)إلى رقم أو حرف يكون دلالة مختزلة ولتوضيح تلك العلاقة أقول المثال التالي:

ذات يوم كنت أقف في قرية قرب حانوت بسيط وإذ بطفلة تمسك بضع بيضات تستبدلها بدفتر وقلم ، فاجأني ذلك المشهد حيث يؤكد على بقايا التبادل السلعي الذي نادرا ما نجده إلا في بعض القرى التي حافظت على فطرتها، وهذه تجربة تشكل علاقة الصورة مع الصورة حيث / البيض / يشكل صورة وشكل تم استبدالها برقم / العملة / وقد لاحظ الكاتب البلغاري أيفرم كارانفيلوف عندما زار سوريا و راقب تاجراً في أحد أسواقها (في السوق المسقوف في دمشق. إنه يبيع قماشا حريريا في حانوته – الزنزانة الصغير.ولكن بأي حب كان ينظر إليه، وبأية رقة كان يبسطه فكأنما القماش يحيا بين يديه ، إنه يقيم صلة روحية بينه وبين زبونة)[1] إذا ثمة علاقة ما بين الصورة والإنسان تحمل إمكانية التخيل وبالتالي تؤكد الفرادة والتميز كما تعمل على توثيق انتمائه للصورة والمحيط حيث ثمة تأثيرات ما بين الشكل والإنسان تعمل على منحهما تصورات ودلالات مختلفة، فتشعر أحيانا كثيرة عندما ترى فلاحا في الريف وكأنه قطعة من الطبيعة لكنك تشعر بالإنسان في المدن الحديثة وكأنه رقم وكأنك أمام أشكال مكررة ولا يغيب عنك أبدا مشهد آلاف الناس مثلا في محطة (سانت لازار) في باريس، حيث يلطم الناس بعضهم بعضا لكن رغم ذلك بعيدين عن بعضهم مسافات كبيرة، كل منهم يعيش عالمه الخاص، ذلك ما يدل على وجود ثمة حرية وثمة استلاب وهذا ما يعكس تحولاً في الثقافة المعاصرة استند على خروج الإنسان من كنف الطبيعة وقد سجلت الانطباعية هذا الخروج في رؤيتها للطبيعة من الخارج أي أن الإنسان انتقل من حالة التعايش والاندماج إلى حالة وعيها من الخارج وأصبح تعاطيه معها كوجبة غذائية، وهو يعيش فترة انتقال حقيقية من الطبيعية إلى الصناعية، وهذا الانتقال يستغرق زمنا وهو الآن يودع جذره، يلقي عليه تحية الوداع من الشرفة أو يختصره في أصيص ورد، وقد عبر ذلك عن تكثيف العلاقة البصرية مع الجدران، ومع الكتل الأسمنتية بالتزامن مع الغزو الرقمي في الحياة خلف وراءهم كما أعتقد أزمة وجودية.إن الرقم أضحى في ذلك التحول الابن المدلل للثقافة المعاصرة والذي لا غنى عنه أحيانا بل يعمل على تنظيم الحياة الاجتماعية لكنه أقل خيالاً ويذبح التميز والأحاسيس الخاصة بالفرد في علاقته مع الصورة إن النظام الرقمي في الحياة الحديثة (أكثر دقة وأقل غموضا)[2] ونظام الصورة (أقل دقة وأكثر غموضاً)[3] وأيضا أكثر خيالاً وانفعالاً ، وقد عمل / بول فيتز / على نظرية الصورة والرقم أو ما يسميه بالرموز التناظرية والرموز الرقمية ، حيث النصف الأيسر من المخ يقوم بمهام اللغة والنصف الأيمن بالصور ويؤكد على ضرورة إقامة تكامل بين نصفي المخ لأن (العقلية الرقمية قد سيطرت على كل شيء)[4] في الحياة اليومية ، من هنا تنشأ الحاجة الماسة للإنسان المعاصر في البحث عن نوافذ لتأكيد التفكير الصُوري وللنزهة الجمالية من الحضارة الرقمية اليومية ، وفي مقابل ذلك عبّر الفن عن توق إلى الحياة الطبيعية التي تعكس الفطرة الإنسانية وأبدى الفنان في أحايين كثيرة استنكاره للحضارة الحديثة محاولا العودة إلى البدء إلى الفطرة والغريزة، وكان ذلك أكثر في فترة الحداثة.

الفن الحديث والعودة إلى النماذج الأولية

منذ تأسيس الحداثة تبدلت البنية التشكيلية التقليدية كما ذكرنا وأدت إلى تحولات عدة على السطح التصويري أخذت شكل اتجاهات فنية وأبعاداً بصرية مختلفة، أحد أشكال هذه التحولات تنحو باتجاه الفنون البدائية فاستقت من خصائصه إذ ساهمت في بناها الجديدة، فالكثير من الفنانين اتجهوا نحو الفنون القديمة، وقد رافق ذلك اكتشاف الموروث البصري للشعوب، يضاف إلى ذلك تغير الحياة المعاصرة التي تكرّس فيها الغربة وتكشف فيها الإنسان في جانبه التدميري.

إن الاقتراب من الفنون البدائية له

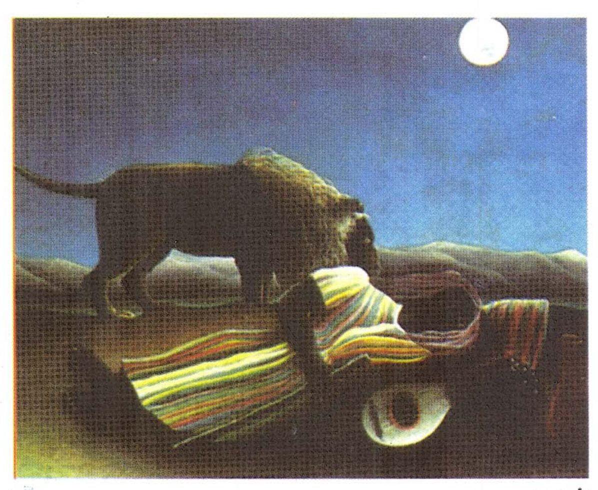
جذره الإنساني، فاستمرت الصور الأولى في أشكال مختلفة في الحداثة مما يدفع للقول إن بداية الدائرة تتصل في نهايتها ، فها هو الفنان الحديث يستأنف الاتصال ويعمق الصلة مع الفنون البدائية ، حيث التقيا لأن الفنان عاش لحظة إبداعية لاشعورية بمعنى آخر كانت لدى البدائي لحظة حقيقية بينما عند الفنان الحديث احتاجت هذه /الحقيقية / لانسحاب من الواقع العقلاني للحياة الحديثة التي أثرت في فنان القرن العشرين وشكلت لديه نوعا من الارتداد والتأمل الوجودي الذي توا شج مع المعرفة البصرية الكامنة في اللاشعور الجمعي و(علينا ألا نفترض أن الأفراد من بني البشر يبتكرون أساليبهم الخاصة بهم مع ولادة كل منهم ومثلما هي الغرائز فأن أنماط التفكير الجماعي لدى العقل البشري هي نظرية متوارثة إنها تعمل حين يأتي مناسبتها ، بالطريقة نفسها تقريبا لدينا جميعا)[5] أن تراكم التجربة البصرية ذات النزعة العقلية منذ اليونان وحتى بداية الحداثة قد أخفت تحتها كل الصور والأخيلة في خزان اللاشعور ، إذ حتى في حياتنا اليومية نخضع أنفسنا لرقابة عقلية عملت على نمطية الإنسان (ولقد تعلمنا أن نحذف من لغتنا وأفكارنا معا الحواشي التي يضيفها خيالنا على ما نقوله وبذلك يفقد الخاصة التي ما تزال تميز الفعل البدائي)[6] وفي الحقيقة لم ننفصل بعد عن الصور الأولية فمازالت علاقتنا الرمزية والتعبيرية مع الحيوان تظهر من خلال منتجنا الفني الذي



مستويات مختلفة، سواء عن طريق بعض الفنانين غير الدارسين أكاديمياً، ممن كانوا يعملون في حرف مختلفة أو عن طريق الاقتراب من فن الطفل، نظراً لتشابه هذا الفن مع الفنون البدائية، وعموماً هناك تشرّب لأنماط الفنون القديمة في الفن الحديث، وذلك من خلال الانفتاح على اللاشعور والانفلات من القيود الكلاسيكية حيث بدأ الفنان يتوحد مع ذاته، معاداً إلى الغزيرة والفطرة، وحيث الفنان لا ينفصل بشكل تام عن ماضيه وعن



فتيات أفينيون - بيكاسو



هنري روسو

يعبر عن جوانية الإنسان وعلاقته مع المحيط، ومع تخطي الفنان الحديث للموروث الكلاسيكي وجد نفسه يتماثل مع الفنان البدائي (وقد ظهرت فجأة قرابة، صلة داخلية حقيقية بين ما يتوق إليه إنسان العصر وما تاق إليه الإنسان البدائي كما تبلور على جدران الكهوف)[7] ويشير هربرت ريد في دراساته عن النحت إلى اتجاه يسميه/ الانتقائية / ويقصد بذلك انتقاء الفنان لأسلوب من مصادر سماها بالغرائبية كفنون الشرق الأقصى أو الفن القبائلي الأفريقي والفن البدائي... الخ ويبين كيفية تسرب هذه الفنون إلى فرنسا لتدخل في السياق التاريخي لتجربة الفن في فترة الحداثة بدءاً من فان كوخ وغوغان وحتى هنري مور... وفي السياق نفسه جاءت أعمال خوان ميرو التجريدية وكأنها من صنع فنان بدائي، وتال كوت الذي يرسم (بضع إشارات متمتمة وهامسة وكأنها تعود إلى عهود ما قبل التاريخ)[8] وليس خافيا على أحد تأثر بيكاسو بالفن الإفريقي الذي كان جلياً في لوحة آنسات أفنيون وقد بين ذلك بيكاسو بعد رؤيته لمعرض الفن الإفريقي في باريس : (فالرسم ليس عملية جمالية إنه شكل من السحر صمم كوسيط بين هذا العالم الغريب وبيننا وسيلة لانتزاع السلطة عن طريق إعطاء شكل لمخاوفنا وكذلك لرغباتنا وحين توصلت إلى هذا الإدراك عرفت أني وجدت طريقي)[9] ويعرّج هربرت ريد على بيكاسو أثناء حديثه عن الوظيفة السحرية للفن إذ يقول عن مشغولا ته المعدنية بأنها : (تملك خواص عاطفية محددة ،إنها شريرة، غامضة أحيانا فكاهية. قد لا تكون ثمة نية واعية لخلق شئ مماثل لمعبود أو وثن قبلي، لكن هذا هو ما حصل حقا. إنها تملك نوعاً من السحر الذي يمكن أن تعرفه بما للأجناس البشرية البدائية من عبادات أروا حية)[10] وهذا ما ينطبق على أعماله المسماة / تماثيل عصوية/ المنفذة عام 1931 ومن الفنانين الذين تجلى بوضوح لديهم النزوع نحو العوالم البدائية تجربة بول غوغان الذي هرب من المدن الحديثة نحو مناخات مفعمة بالأساطير والحكايات أي كل ما كان بحاجة إليه روحياً لذلك نجد الغنى الروحي في أعماله ،حيث ترى تلك الوجوه الصامتة الحاملة للانفعال الداخلي للتعبير عن ذلك الغموض الكائن في الإنسان ، وإذا كان غوغان ذا ميول نحو العوالم البدائية فأن هنري رو سو فنان بدائي بحق حيث دون دراية ربما يجسد اللاشعور وأحلامه المؤسسة على ذاكرته البصرية وهو كما يقول /لونزي / :(حيوية الفنان تشبه نوعا ما البدائي الذي يهب نفسه لسحر القوى الخفية الموحى وتمنحنا الشواهد المحمومة انطباعا باختراق الكثافة الغريبة

والخاصة لشخصيته) [11]

وفي غالب التجارب التي تنتمي للحداثة تتسم بتلك السمة التي عكست الروحانية والبعد الميتافيزيقي في الفن كما تؤكد على وجود روح خفية للأشياء (روح تصمت أكثر مما تتكلم)[12] كما يعبر كاندنسكي وينسحب ذلك على فنون ما بعد الحداثة في بعض اتجاهاتها.

* * *

المراجع

1 – الجذور والعجلات ، ايفريم كارانفيلوف ، ترجمة ميخائيل عيد ، اصدار دار طلاس ، دمشق ، عام 1986 ، صفحة رقم / 176 /

2 – التفضيل الجمالي ، تأليف د: شاكر عبد الحميد ، اصدار سلسلة عالم المعرفة الكويتية ، عام 2001 صفحة رقم / 205 /

3 – نفس المصدر ، صفحة رقم / 205 /

4 – نفس المصدر ، صفحة رقم / 210 /

5 – الإنسان ورموزه ، كارل . غ . يونغ ، ترجمة عبد الكريم ناصيف ن اصدار دار منارات ، صفحة رقم / 57 /

6 – نفس المصدر ، صفحة رقم / 31 /

7 – الفن والشعور الابداعي ، غراهام كولبير ، ترجمة منير صلاحي الاصبحي ، اصدار وزارة الثقافة السورية ، عام 1983 ، صفحة رقم / 78 /

8– الفن في القرن العشرين ، جوزيف اميل مولر ، ترجمة مها فرح الخوري ، اصدار وزارة الثقافة السورية ، صفحة رقم 284 /

9 – الفن والشعور الابداعي ، صفحة رقم / 284 /

10 – النحت الحديث ، تاريخ موجز ، هربت ريد ، ترجمة فخري خليل ،اصدار المؤسسة العربية للدراسات والنشر عام 1994 ، صفحة رقم / 62 /

11 – مجلة الحياة التشكيلية ، العدد الثامن ، اصدار وزارة الثقافة السورية ، صفحة رقم / 56 /

12 – الانسان ورموزه ، صفحة رقم / 231 /

* * *

اللغة البصرية..

للفنان الفوتوغرافي...

■ انطون مزاوي*

■ **مكونات اللوحة الفوتوغرافية:**

تتكون اللوحة الفوتوغرافية بشكلها النهائي الذي يعتمده الفنان للعرض أو المشاهدة، على مجموعة عناصر ومقومات ومقولات متعددة الدلالات والمعاني، بحيث يفهم على أنه سلسلة من الارتباطات بين العناصر والرموز المتصلة بالتعبير.

إذاً يشكل اجتماع العناصر والرموز بشكلها المعتمد، اللغة البصرية الكامنة في اللوحة الفوتوغرافية ، والتي تظهر في العمل بشكل أو بآخر بحسب طريقة معالجة الموضوع، من حيث تألقه أو شحوبه، من حيث الصعوبة والسهولة ، ومن حيث طريقة التعاطي مع الحالة. بشكل يؤكد على دور الفنان (الواحد) وأهمية نظرته وتقنياته الذاتية ، وكذلك رؤيته الموضوعية للحالة [1] بشكل عام ، وذلك للفرق في الرؤية والطرح وأسلوب المعالجة واللغة المستخدمة في التعبير، والتي تؤثر على الشكل النهائي للعمل.

■ **مراحل اللوحة الفوتوغرافية :**

ويقسم العمل على اللوحة الفوتوغرافية زمنياً إلى قسمين رئيسيين:

القسم الأول: مرحلة الإعداد والمحاورة اللاحقة (التوظيف)

ويقسم هذا القسم إلى مرحلتين:

- المرحلة الأولى هي المرحلة الذاتية الفنية في الطرح مع الذات ودراسة الموضوع من جوانبه المتعددة. هذه المرحلة تسبق المرحلة التقنية ومقومات التعريض وشروط الصورة فهي مرحلة (تسبق التصوير والتظهير والطباعة) .

- المرحلة الثانية الفنية ، هي كذلك مرحلة ذاتية وموضوعية معاً تتحقق في مرحلة تالية (للتصوير والطباعة) وتتلخص في المحاورة والتوظيف ضمن محاكمة للعمل الفني بغية توظيفه ضمن التوليفة العامة للبحث الفوتوغرافي - (مشروع الفنان البصري) .

القسم الثاني: مرحلة التنفيذ :

إن الفنان الفوتوغرافي بعد إنهاء المرحلة الأولى من القسم الأول (مرحلة الإعداد) ينتقل إلى مرحلة تنفيذ مشروعه وفقاً لرؤيته للحالة وشروطها وعلاقتها مع الشخوص أو الأماكن في نظرة يعدها ويؤكد عليها في النتائج التي سيعتمدها في الشكل النهائي للمشروع.

هذه المرحلة هي مرحلة تقنية بامتياز، ويحتاج الفنان فيها لمواهبه ومعارفه وتوظيفها بأقصى طاقاتها للخروج بعمل فني متوازن، قادر على خدمة التعبير والمشروع البصري.

وهنا لابد من الوقوف على صيغ الحوار النابعة من روح الحالة التي تفرض نفسها على الفنان وعليه محاورتها

* محامي، ومصور ضوئي.



تصوير صاحب المقال.

تمهيداً لاستخدامها عنصراً من عناصر إنجاح العمل ، وهي بذلك تخلق تداخلاً وتمازجاً بين المرحلتين الأولى (الإعداد) والثانية (التنفيذ) ذلك لأن صيغ الحوار وعناصره أثناء التنفيذ لابد أن تؤثر على قرارات وخيارات الفنان، وتفرض تعديلات تتماشى مع روح العمل وتعدل الرؤى الأولى والخيارات المسبقة.

إن المزاوجة بين العناصر الموضوعية النابعة من روح الحالة، وبين الرؤية الذاتية للفنان، ضمن معايير فنية وأبعاد جمالية تجعل الفنان قادراً على تحقيق المفردات البصرية المكونة للصيغة النهائية للتعبير المراد طرحه في اللوحة الفوتوغرافية ، سواء أكان سياق اللوحات التي ينتجها يسير نحو التناغم أو التوافق أو يظهر تضاداً بين مكونات لغته البصرية التي يمكن قراءتها في مجموعة اللوحات الفوتوغرافية التي ينتجها ويربط فيما بينها بشكل يمكن معه قراءة صيغته البصرية بوضوح.

■ **معنى الصورة :**

الصورة في اللغة هي هيئة العنصر أو حالته وهي بذلك تقارب المعنى في الفوتوغراف لأن صورة العنصر أو الفعل هي مثاله أو حاله.

ويمكن تقسيم الصورة فوتوغرافياً إلى قسمين رئيسيين دون إغفال التفريعات الأخرى.

- هيئة الكائن أو حاله .

- هيئة المكان أو العنصر المكاني.

ذلك لأن صورة الشيء أو المكان أو الإنسان إنما هي تعبير عنه وليس اختصاراً لوجوده ولايمكن لها الحلول مكانه أو التعبير عنه بكافة مناحيه إنما هي تعبير مختصر واختزال مجرد له على نحو يماثل أو يشابه الحال لا أكثر.

- هيئة الكائن :

إن صورة الكائن (الإنسان مثلنا الأفضل) والتي جرى تثبيتها في اللوحة تعبر بشكل أو بآخر عن حاله لحظة تسجيلها تقنياً، فهي شيء فيزيائي الوجود يسجل هيئته في تلك اللحظة المثبتة بكل ما تحمله من أبعاد في الملامح أو الجسد وما تحملان من حالات، بذلك فإن هيئة الكائن أو صورته أصبحتا متقاربتان جداً وفقاً لهذا المعنى سواء في اللوحة البصرية أو في اللغة.

أما حال العنصر المكاني أو هيئته - شكله .. عناصره .. تكويناته .. هي كذلك صورته . فصورة الشيء أو المكان هي اختصار لحاله من زاوية معينة وزمن معين ، وهي أيضاً تقارب كثيراً المعنى المراد في اللغة . في العديد من الأماكن شبه اللامنتهية في الحياة في الشوارع والأحياء والأزقة والبيوت والشواطىء والسهوب والجبال وأماكن العمل وأماكن الاستجمام .. الخ

إلى العديد من الأماكن التي قد لا تحصى.

ويلعب هنا بامتياز أسلوب وطريقة الفنان ورؤاه الدور الأكبر في استخلاص المعنى من روح الحالة، ايجابية أم سلبية، جميلة أو قبيحة ، وكذلك تلعب قدرته على إظهار وظيفة العنصر المكاني، وصيغ حواره وأبعاده وعناصر تكوينه، ومناطق الظل والنور فيه والتي يؤكد عليها الفنان ويكون قادراً على إظهارها أو تمييعها لصالح العمل، تبعاً لرؤيته بشكل متعلق بظروف وعناصر وقت التصوير. لما لهذه الظروف من تأثير في إظهار النواحي الجمالية والعناصر الوظيفية في العنصر المكاني الذي يعمل عليه.

- أما حال المزاوجة بين العنصر الإنساني والمكاني (هيئة العنصرين معاً) فإنه يجب مراعاة مقومات العنصرين معاً وتحتاج لدقة في الرؤية وتوازن في المزج بين العنصرين الإنساني والمكاني بشكل يكون قادر على خدمة التعبير المراد طرحه في العمل.

فإيقاع الإنسان الواحد ليس واحداً في الأماكن المختلفة وذلك لما يقدمه المكان من عناصر ومعطيات، سواء للشخص المصور أو للفنان بشكل أو بآخر، وما يحمله كل مكان من تحديات ومغريات أو عناصر حوار لهما وبصيغ مختلفة.

إذا فالترابط بين العنصرين الإنساني والمكاني، أو المكاني والتواجد الإنساني فيه وتسجيله في اللوحة الفوتوغرافية مرهون بقدرة الفنان على قراءة كل تلك العناصر وتوظيفها لخدمة الحوار والصيغ المطروحة في العمل الفوتوغرافي ، وعليه فإن قراءة صيغ الحوار الخفي بين العنصرين شرط لازم لنجاح العمل أو اللوحة الفوتوغرافية فنياً ، وعلى الفنان قراءة هذا الحوار في



تصوير صاحب المقال.

تصوير صاحب المقال.

زمن قد لا يمتد كثيراً ، فتكون الصورة مباشرة إذا اعتمدت أو استندت على التعبير المباشر . وتكون ترميزية إذا استطاعت الوقوف على عناصر الحوار والتأثير المزدوج لكليهما ، وتدخل فيه عدة شروط تتعلق بقدرة الفنان على استخلاص التعبير المرمز من روح الحالة ، ومن مدى قدرة كل العناصر على خدمة الفكرة المراد التعبير عنها.

المشروع البصري للفنان الفوتوغرافي :

لما كانت اللوحة الفوتوغرافية تحمل لغة بصرية جمالية تعني بالحالة ضمن صيغ وتعابير ومفردات بصرية تحاور الشكل النهائي للعمل فإن مسؤولية تحديد الشكل النهائي تقع على عاتق الفنان ، فهو المسؤول عن التوليفة النهائية التي تظهر في ناتج العمل الفوتوغرافي، الواحد أولاً، وكذلك هو المسؤول عن توليفة العمل النهائي للمشروع البصري الفوتوغرافي ، بشكل يظهر رؤية الفنان. وغاياته وإمكانياته الذاتية (الروحية) والتقنية (الموضوعية) فالمشروع بالتالي يعبر عن توازن رؤى الفنان، ودقة أسلوبه وطريقته في التعاطي مع المحيط. وعليه فإن معيار التمييز بين الفنان الحقيقي لهذا الفن وبين مجرد المتعاطي مع التصوير الفوتوغرافي هو المشروع البصري الذي يعمل عليه ويؤكده ويعززه في جملة أعماله ولو طرح أكثر من مشروع وأكثر من رؤية في أكثر من مرحلة.

فالفنان المنتمي صاحب المشروع البصري هو القادر على الرقي بالذائقة البصرية للمجتمعات وذلك للعمق في الأسلوب والطرح والمعالجة في كافة المراحل.

أما أشباه الفنانين أو من يجب تسميتهم المتعاطين مع الصورة

الفوتوغرافية فإن أعمالهم مهما تكررت لايمكن أن ترقى لمستوى مشروع بصري متوازن ولا تستطيع المساهمة في الارتقاء بالذائقة الفنية وذلك لأن مجمل أعمالهم تتسم بالسطحية والانفعال والرؤية الآنية والمتسرعة دون دراسة متأنية لأبعاد وعناصر العمل الفوتوغرافي بكل مراحله الذاتية والفنية و التقنية و الموضوعية.

صعوبات عمل الفنان الفوتوغرافي ومعوقاته:

يعترض الفنان الفوتوغرافي في تنفيذ مشروعه البصري عدة صعوبات ومعوقات يمكن المرور عليها وتعدادها وتتلخص بـ :

- معوقات نابعة من روح الحالة التي يعمل عليها.

- معوقات نابعة من فكر وثقافة المجتمع ونظرته السطحية لهذا الفن.

- معوقات شخصية تتعلق بالفنان روحاً وجسداً.

- معوقات مادية تتعلق بنفقات تنفيذ المشروع .

- معوقات تقنية تتعلق بالمعدات والملحقات والتجهيزات.

- معوقات نابعة من صعوبة عناصر الموضوع المعالج.

وإذا أردنا الدخول في تفصيلات هذه المعوقات فإن ذلك سيطيل الموضوع على نحو يخرجنا عن غاياتنا لكن عموماً يمكن الوقوف على هذه المعوقات سريعاً، لكن بعد دمج بعض المعوقات ببعضها وفقاً للآتي :

أ - المعوقات النابعة من فكر وثقافة المجتمع والتي تنظر إلى التصوير نظرة تتسم بالسطحية وعدم المعرفة أو الجهل بالفن الفوتوغرافي ومسيرته الفنية ومساهمته في تطور الفنون وتطور رؤى وفكر المجتمعات، وذلك يعود لأسباب عدة تختلف بين المجتمعات لكنها عموماً أسباب اجتماعية .. فكرية .. فنية .. ثقافية .. دينية ساهمت ببقاء هذا الجنس الفني الهام خارج فكر وثقافة عدد من الناس الذين يعتبرون التصوير (وظيفة خدمية فقط) وذلك لعدم وجود معايير في أذهانهم للتفريق بين الفن والتعاطي وبين الفنان والحرفي.

ب - ومن رحم المعوقة أو الصعوبة الأولى تولد صعوبة أخرى تتعلق بحالة الفنان ومعاناته خلال التعاطي مع الناس والمجتمعات من خلال ما يواجه من ممانعة ومواقف واحباطات عديدة قد تؤثر على نتاجه الفني بعكس عدد من الناس الذين يتعاطون بشكل ايجابي مع التصوير والمصور لكن عموماً يضطر الفنان لشرح عمله وأبعاده وفكره وفنه في وقت ليس بقليل من الحوار عن أهمية هذا الفن ورسالته البصرية والإبداعية ودوره في خدمة وتطوير ورؤى المجتمع.

ج - ويأتي بعد ذلك إحدى المعوقات الهامة التي تتحكم وتؤثر بالناتج الفني لأعمال المشروع البصري للفنان وهي المعوقات النابعة من روح الحالة والتي تعتبر المحرك النوعي للفنان في عمله على موضوعه وهي بذاتها قد تكون أحد أسباب تأخر إنجاز المشروع البصري لما قد تحمله من تحديات وعناصر حوار للفنان من حيث الأشخاص ومن حيث العنصر المكاني، لما يبديه الإنسان من ردود أفعال أثناء التصوير وما يفرضه تبدل حالته من تبدل في استطاعة الفنان وقدرته بالتعبير عن الموضوع وكذلك ما يفرضه حال المكان وتبدل عناصر إضاءته بين فترة وأخرى وأحياناً التبدل في عناصره المكونة وما تفرضه من إشكالات وصعوبات تطرأ إثناء تنفيذ المشروع.

د - وأخيراً هناك صعوبات ومعوقات تقنية تتعلق بالآلة وملحقاتها ومصاريف إعدادها والأفلام والطباعة وما تحتاجه كل هذه العناصر من نفقات مالية كبيرة ينوء كاهل الفنان من حملها ذلك لأن المشروع الفني البصري غالباً إن لم نقل دائماً لا يحمل أي مردود مالي للفنان الأمر الذي يفرض على الفنان البحث عن تمويل شبه دائم لتغطية المصاريف والنفقات الكبيرة. وهذه المعوقة من أهم المعوقات التي تظهر في طريق العمل الفني وتؤخر ظهوره، ذلك لأن الفنان الحقيقي والمنتمي لهذا الفن لا يقبل بنتائج سطحية وإنما يسعى للأفضل والأكمل ، بعكس المصورين العرضيين الذين يعرضون إعمالا غير لائقة وأعمال هؤلاء ترسخ اشكاليات متعددة في فكر وثقافة المجتمع وتسبب ترهلاً في الذائقة الفنية ونظرة الناس لهذا الجنس الفني الهام.

بناء على ما سلف فإنه من الواجب ختاماً التفريق بين الفنان المنتمي لهذا

الفن الجميل وبين المتعاطي أو محب التصوير بناء على معطيات وخطوط عامة تسهل التفريق بينهما وهو ما مررنا عليه سريعاً .

1 - طريقة التعاطي مع الصورة والمحيط عموماً .

فالفنان يتعاطى مع المحيط بأبعاده كافة وصيغ حواره وعناصره ضمن رؤى وشروط فنية يتحكم هو فيها قدر الإمكان بينما المتعاطي أو المحب لهذا الفن فإنه يتعاطى مع الصورة بشكل مجرد دون أي دراسة للعوالم المكونة لها.

2 - طريقة المعالجة للعمل وآليات التصوير وصعوباته.

يتعاطى الفنان مع هذه العناصر بشكل علمي ومحاكمة عقلية متكاملة، بحيث يستخرج منها ما هو مناسب للحالة الأمر الذي يُخرج أعماله شبه كاملة. في حين تكون طريقة التعاطي لدى محب التصوير سطحية مجزئة لا تُعنى بدراسة العناصر بل تكون صورة انفعالية آنية متسرعة لا ترقى لسوية العمل الفني وعناصر حواره الداخلي.

3 - السيطرة على أبعاد المقولة فنياً وتقنياً.

تشكل أعمال الفنان المنتمي مقولات وطروحات معدة للمشاهدة، ويكون مسؤولا فنياً عن محتوياتها وتكون قدرة الفنان في السيطرة على أبعاد مقولاته مطلقة ، في حين لا يستطيع الآخر الدخول إلى هذا الحيز. فتأتي صوره خالية من أية مقولات و أبعاد فنية و تكون مجرد تسجيل آني متسرع .

4 - المشروع البصري المتوازن :

ففي حين يملك الفنان مشروعاً بصرياً جمالياً متوازناً (أحياناً مشروع واحد) وأحيان أخرى مشروع متنوع الوجوه . فإننا نجد المتعاطي العادي أو محب التصوير لا يملك مشروعاً فنياً متوازناً بل تكون صورة اعتباطية فهو يصور دون رؤية واضحة أو تناغم أو انسجام بين الأعمال.

إن التقنيات الذاتية هي مجموع رؤى الفنان وإبداعاته المرتكزة على روحه وجماليات تلك الروح فهي ذاتية غير مكتسبة وإن كانت تتطور مع تطور التجربة.

أما الرؤية الموضوعية فالمقصود فيها قدرة الفنان على توظيف معارفه المكتسبة لصالح العمل الفوتوغرافي بشكل يحقق التوليفة الخاصة لكل فنان فيما بين الكم المعرفي المكتسب والتقنيات أو الرؤى الذاتية بشكل يمكن قراءته في لوحات الفنان المنتمي إلى هذا الفن .

كل ذلك يشكل شخصية الفنان الفوتوغرافي الحقيقي بالإضافة لبعض الأبعاد في تركيبة شخصيته الفنية ، من حيث التوازن والانسجام والمعرفة في العديد من المواضيع والعلوم ، التي يستطيع في النهاية توظيفها لصالح العمل الفني ولصالح المشروع البصري، الذي يرتقي بالذائقة الفنية ويجعل الفنان قادراً على المساهمة في تطوير صيغ الحوار الثقافي لمجتمعه.

* * *

هـامـش :

(1) المقصود بالحالة هنا هي جملة العناصر المكونة للمشهد والتي يمكن المرور عليها سريعاً وتعريفها بحالة العنصر المكاني وحالة الأشخاص، والإضاءة وعناصر الدلالات القريبة والبعيدة ، وحالة إعداد الكاميرا والعدسة وكذلك حالة الفنان المتعاطي.

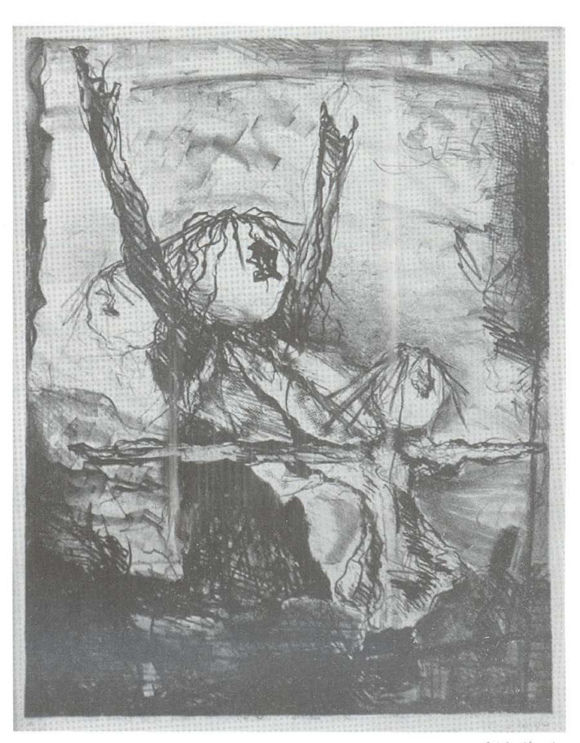
* * *

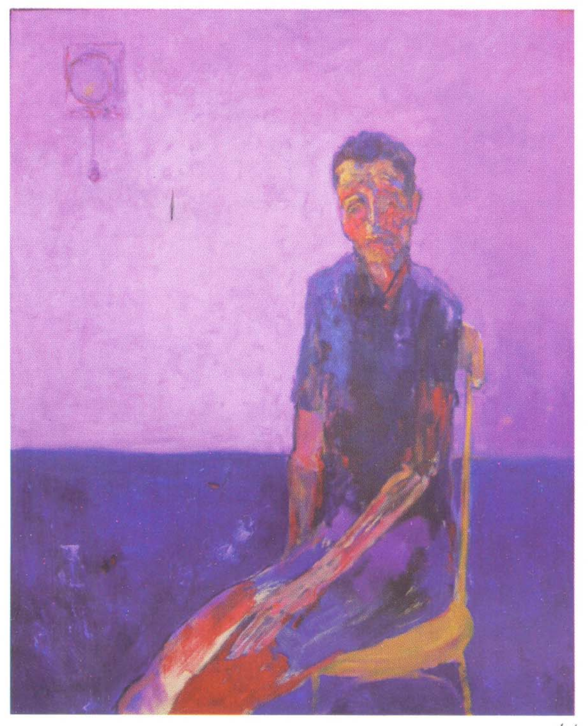
فنانون جدد..

يغادرون محترفات كلية الفنون الجميلة.

■ التحرير*

دأبت كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق منذ تأسيسها عام 1960 وحتى اليوم، على رفد الحياة التشكيلية السورية المعاصرة، بفنانين جدد، مزودين بالمعارف الفنية العملية والنظرية، ما يجعل هذه الكلية تُشكل النبع الذي يغذي هذه الحياة، بمتطلبات ومقومات استمرارها وتطورها، ودور هذه الكلية لا يقتصر على رفد الحياة التشكيلية بالمواهب المؤهلة والمدربة والمنتجة، وإنما تغذي في الوقت نفسه، مرافق الحياة السورية الحديثة، بسدنة الجمال وصنّاعه والمعنيين بمنح لمسة جمال وأناقة للمجالات التي يشتغلون في حقولها، بدءاً من تدريس مادة التربية الفنية في المدارس والمعاهد والجامعات، وانتهاءً


علي العلاف


إياد ديوب



مانيا ديوب.



علاء أبو شاهين.

بالإعلام والإعلان والعمارة الداخلية والتصميم الصناعي.. وغيرها من المجالات التي تستدعي وجود فنان تشكيلي فيها.

يمضي طالب كلية الفنون الجميلة في محترفاتها أربع سنوات تُتوج بمشروع تخرج عملي، في الاختصاص الذي درسه، يترافق بكّراس يوضح فيه الطالب فكرة مشروعه، ومجالات توظيفه، والتقانات التي استخدمها في إنجازه، إضافة إلى تطلعاته المستقبلية على هذا الصعيد، والآفاق التي تنتظر تجربته الفنية الذي يُشكل مشروع التخرج خطوتها الأولى.

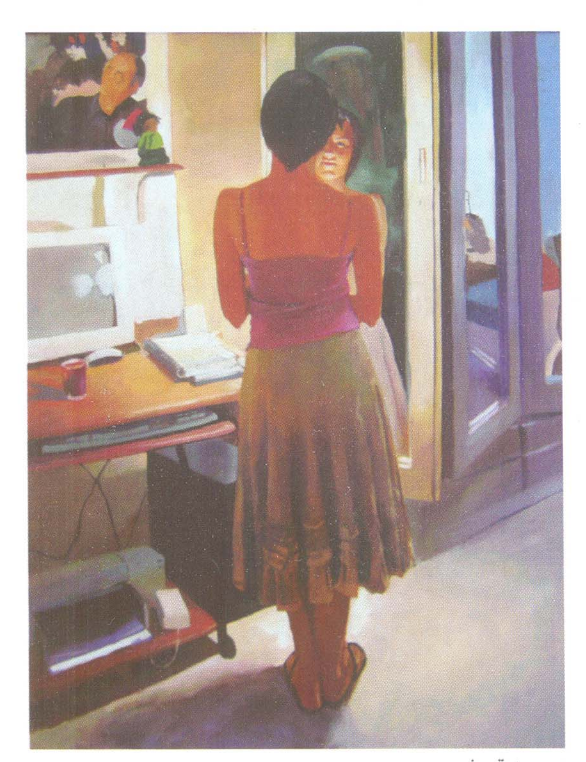
تضم كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق خمسة أقسام هي: قسم النحت الذي يضم شعبتين هما: شعبة النحت، وشعبة النحت البارز والميدالية. وقسم التصوير الذي يضم شعبتين هما: التصوير ،والتصوير الجداري. وقسم الحفر والطباعة الذي يضم شعبتين هما: الحفر والطباعة، والتصميم وفن الكتاب. وقسم الاتصالات البصرية ويضم شعبتين هما: التصميم والإعلان، والرسوم المتحركة، وقسم العمارة الداخلية ويضم ثلاث شعب هي: التصميم الداخلي، والتصميم الصناعي، والتصميم المسرحي والأزياء.

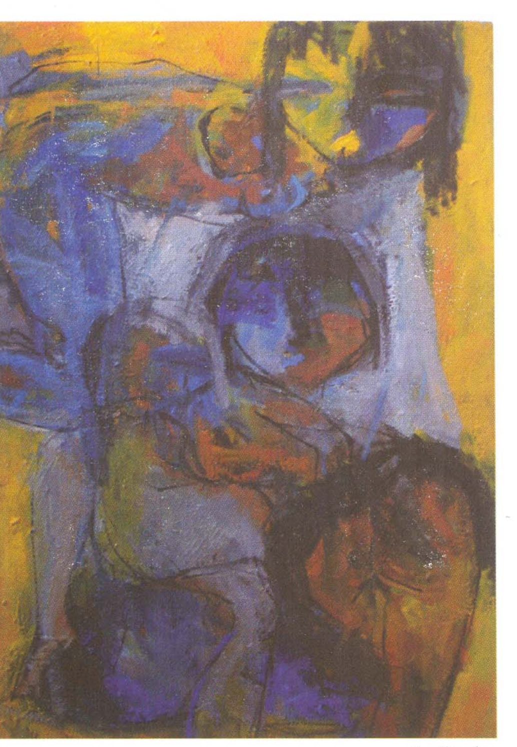
في العادة، يُترك للطالب المرشح للتخرج، حرية اختيار مادة وموضوع مشروع تخرجه، وهذا الموضوع يخضع بالضرورة، للمناقشة والتقويم، قبل الموافقة النهائية عليه، ويفضل أن يلبي موضوع مشروع التخرج، حاجة الدولة وخططها، وحاجة المجتمع القريبة والبعيدة.

ومشاريع التخرج هذه، تحمل في العادة، خلاصة خبرات الطالب الفنية التي جمعها خلال سنوات الدراسة التأهيلية، مُصعّدة بتوجيهات الأستاذ المشرف، ومحروسة بملاحظاته. من أجل هذا تُشكل البداية والمنطلق في حياة هؤلاء الفنانين الشباب الواعدين.

ولأنها كذلك، يجب الاعتناء بها ورعايتها والبحث عن مجالات لتنفيذها في أرض الواقع، ما يُشكل حافزاً مادياً ومعنوياً لهم، وهي مجالات موجودة ومتوفرة بكثرة، ذلك لأن غالبية مشاريع تخرج طلبة كلية الفنون الجميلة، ترد على حاجة موجودة في الواقع، ومن الأهمية بمكان، أن تأخذ طريقها إلى المكان الذي عالجته وتناولته وحسّنته جمالياً ومعرفياً وحضارياً.

على هذا الأساس، وانطلاقاً من حاجة مرافقنا العامة والخاصة، إلى لمسة جمالية، ورؤية فنية معاصرة ومتطورة، يجب توظيف مشاريع تخرج طلبة الفنون الجميلة لصالح مشاريع وخطط مؤسسات الدولة، والقطاع الخاص، وزج الخبرات الفنية الشابة، عبر هذا التوظيف، مباشرة في الحياة العملية، وهذا الأمر، يُسارع من عملية انتشار العمل الفني في البلاد، ويرفع من وتيرة تطوره في الجامعة وفي المجتمع بوقت


سيمون قبوش.


طارق البطيحي.


سماح اشتي.

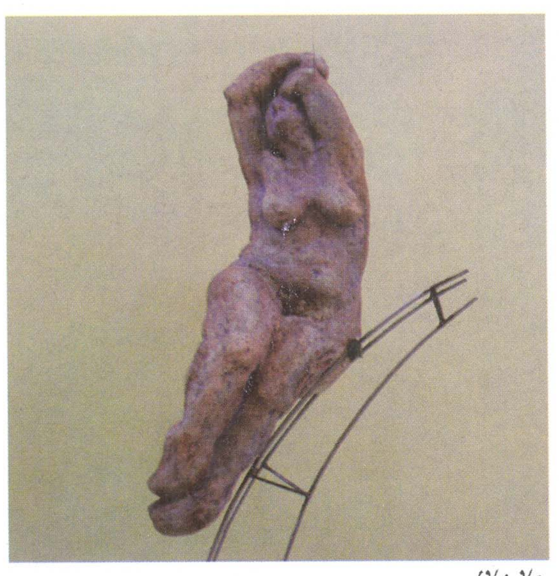
واحد. كما أنه يحقق المقولة المتداولة وهي: ربط الجامعة بالمجتمع، عبر ربطها بخطط التنمية ومشاريع الدولة العامة، وكذلك مشاريع القطاع الخاص المتنامية الحضور يوماً بعد يوم، في حياة الوطن.

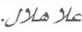
خلال شهر أيلول الماضي، شهدت محترفات كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق، تخرج عدد من طلبة الإجازة في الأقسام الخمسة، أعقبها بعد مدة قصيرة، تخرج دفعة جديدة من طلبة الدراسات العليا (الدبلوم) وفي الاختصاصات الخمسة أيضاً.. تناول الطلبة (من الفئتين) في أعمال مشاريع تخرجهم العملية، موضوعات متنوعة، ترتبط بشكل أو بآخر، بالإنسان، وحاجاته المادية والروحية، وقضاياه المعاصرة، إضافة إلى تصورات واقتراحات وحلول ورؤى، طاولت موقع عمل ومعيشة هذا الإنسان، من الناحية الجمالية والفنية والخدمية، ضمن خصوصية الفن الذي يشتغل عليه الطالب، والتقانات المرتبطة به، وتالياً وظائفه ومهامه وميادين تطبيقاته العملية.

مايلفت الانتباه في هذه المشاريع، محاولتها الدؤوبة والمجتهدة،



ميسان سلمان





علا هلال.

الاستفادة من التقانات الجديدة الوافدة إلى اللغة الفنية التي تشتغل عليها، والقيام بتوظيفها لخدمة الأفكار التي تناولتها.

وفي خط موازٍ، اجتهد الطلبة، بتقديم رؤى جديدة، ومعالجات مبتكرة، مدفوعين بهاجس أساس هو: تحقيق نوع من التفرد والتمايز، عمن سبقهم في مجال اختصاصاتهم.

ومن الطبيعي، بوجود عدد كبير من الخريجين، أن تتفاوت السوية الفنيّة التقانيّة، والسوية الابتكارية التجديديّة، من طالب إلى آخر، ومن اختصاص إلى آخر أيضاً، نظراً لدرجة الموهبة التي يمتلكها كل طالب، ومدى عمق الخبرة العملية والنظرية التي جمّعها أثناء دراسته، أو بمتابعاته الذاتية، خارج محترفات الكلية. ولأنه من الصعب الإحاطة بالأعداد الكبيرة لهذه المشاريع، والوقوف بالتفصيل عند مكوناتها من أفكار وموضوعات وتقانات، في عجالة كهذه، سنكتفي بالإشارة إلى المبرزين منهم وهم:

أولاً - درجة الإجازة:

في قسم النحت: علاء أبو شاهين، آمنة شحادة، ميسان سلمان، علا هلال، شادية دعبول، مانيا ديوب، سماح أشتي.

وفي قسم التصوير: سيمون قبوش، زافين يوسف، وليد المصري، فاروق محمد، طارق البطيحي، إياد ديوب.

وفي قسم الحفر والطباعة: رزان العكلة، ميس جعفر، نازك سليمان، بتان الحاج أحمد، دفاع الحجلي.

وفي قسم الاتصالات البصرية (الإعلان): رهف دمشقي، نوار جنيدي، ديالا شيخ غريب زاده، إياد الصابوني، سونيا علم الدين.

وفي قسم العمارة الداخلية (الديكور): ديما معتصم، فاطمة الداموني، مريم العلبي، منال معتوق، عماد رماح.

ثانياً - الدراسات العليا (الدبلوم):

في قسم النحت: نسرين بخاري، نور عسلية.

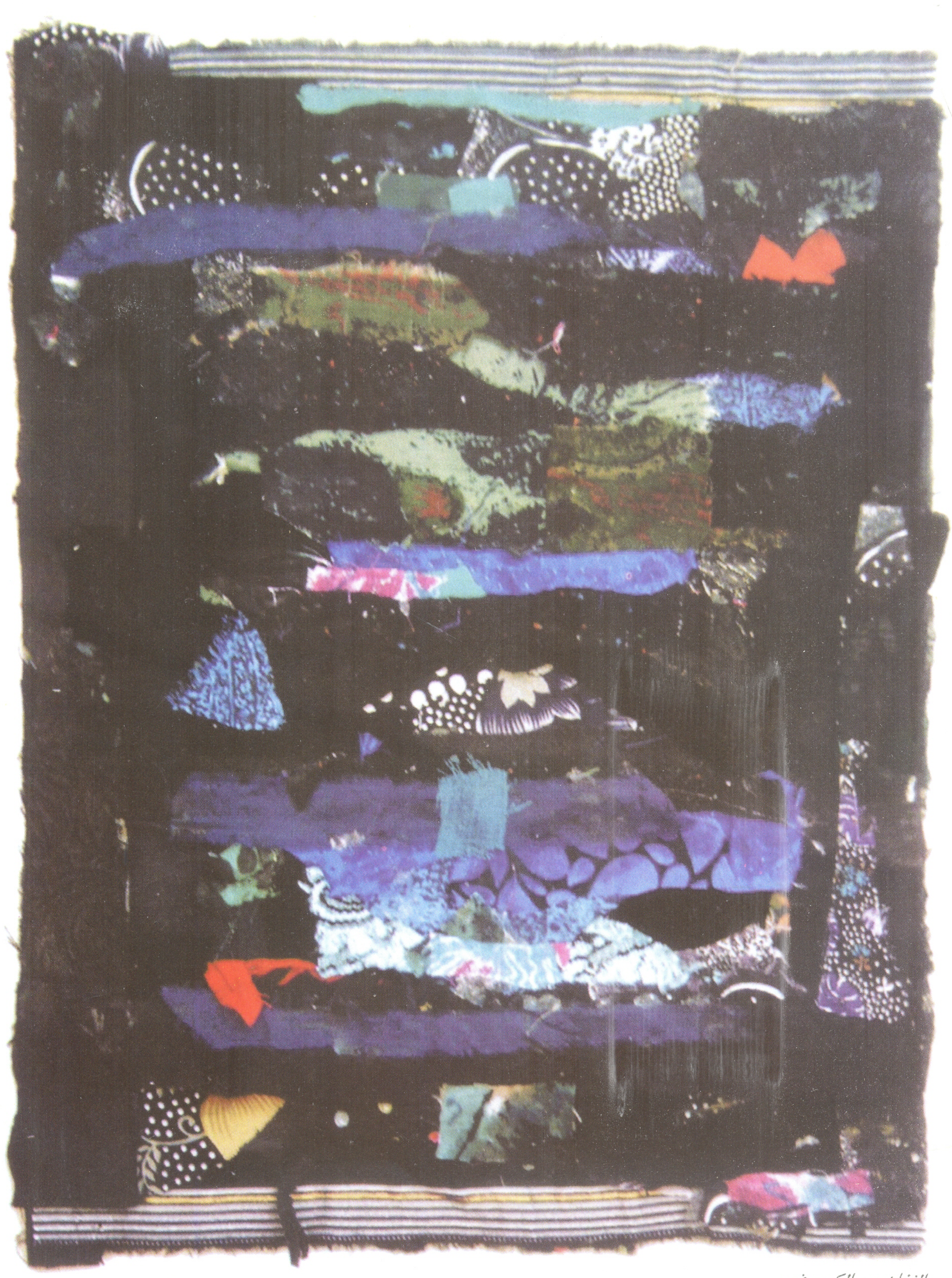
في قسم التصوير: ريزان عرب، خناف صالح.

في قسم الحفر والطباعة: ديانا كيخيا، وفاء حداد.

في قسم الاتصالات البصرية: راما نحلاوي، رنا نظام.

في قسم العمارة الداخلية: لور سعيد، نور جوانيّة.

* * *

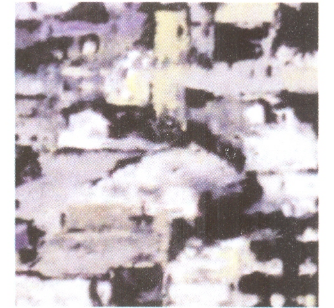


الفنان عبد الكريم فرج.





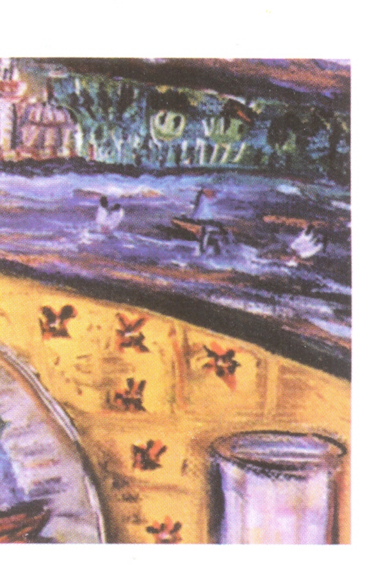


















■ إعداد: حسّان سعيد

التشكيل السوري:

■ افتتح في ساحة سعد الله الجابري مساء 2006/8/30 معرض للفنان «جهاد حسين» حمل عنوان «صامدون عائدون» «نصر من الله» ضم نحو 100 لوحة ضوئية رصدت أحداث الدمار والقتل والتشريد الذي خلفته الحرب الإسرائيلية الظالمة على الشعب اللبناني.

■ شارك الفنان التشكيلي السوري «شفيق اشتي» في ملتقى «باترا» العالمي للتصوير الزيتي في اليونان الذي انعقد ما بين 1 و 9 أيلول 2006 بمشاركة ثلاثين دولة.

■ شهدت صالة «الخانجي» في مدينة حلب مساء 2006/9/2 معرضاً للفنان «متعب أنزو».

■ بدعوة من صالة «الوكالة» في مدينة «سوسة» في تونس، أقام الفنان «أسعد فرزات» مطلع أيلول 2006 معرضاً لأحدث أعماله.

■ شهدت صالة «تشرين» للفنون الجميلة في حلب مساء 2006/9/5 معرضاً للتصوير الضوئي حمل عنوان «نور الشام» للفنانة «نور جلنبو» وذلك ضمن إطار احتفالية حلب عاصمة للثقافة الإسلامية.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي في مدينة «سلمية» ظهر يوم 2006/9/6 معرضاً حمل عنوان «قيلولة الأرجوان» للفنان «برهان النظامي».

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي بالمزة مساء 2006/9/9 معرضاً للفنان «عمر الحكيم» تحت عنوان «جنباً إلى جنب مع الأشقاء اللبنانيين».

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي في دمشق (أبو رمانة) مساء 2006/9/10 معرضاً للفنان «أسامة دياب».

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي في مدينة «سلمية» مساء 2006/9/16 معرضاً حمل عنوان «الفن والإنسان» للفنانين «جورج شمعون» و«سائد فياض».

■ شهدت صالة دار البعث للفنون الجميلة بدمشق مساء 2006/9/19 معرضاً مشتركاً للفنانة والفنان «جانيت وسيمون فيوش».

■ شهدت صالة «نينار» للفنون بدمشق مساء 2006/9/15 معرضاً للفنان «خليل عكاري».

■ شهدت صالة المعارض في مكتبة الأسد الوطنية بدمشق مساء 2006/9/18 معرضاً للفنان «سعديكن» حمل عنوان «التحرر.. وثيقة إنسانية 2006» وكان هذا المعرض قد أقيم في 2006/9/2 في الحديقة العامة بمدينة حلب.

■ شهدت مديرية الثقافة في مدينة حلب مساء 2006/9/23 معرضاً حمل عنوان «من أجلك يا قدس» للفنان «عيسى يعقوب».

■ شهدت مديرية الثقافة في مدينة حلب مساء 2006/9/23 معرضاً للفنان «يوسف بدران».

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الفرنسي بدمشق مساء 2006/9/27 معرضاً للفنان «تمام عزام» وذلك ضمن إطار مهرجان طريق الحرير الذي نظمته وزارة السياحة السورية.

■ بمناسبة مرور ستين عاماً على تأسيس منظمة اليونيسيف في ألمانيا، شهدت مدينة «هامبورغ» مطلع تشرين أول 2006 معرضاً حمل عنوان «رسامو كاريكاتور عالميون يلتقون من أجل اليونيسيف» شارك فيه رسام الكاريكاتير السوري «فارس قره بيت». المعرض أقيم بالتعاون مع مجلة «شتيرن».

■ غادرنا في التاسع من تشرين أول 2006 الفنان «محمد صفوان الجندي» عن عمر يناهز 64 عاماً. عمل الفنان في مجال الديكور وله أبحاث في حقل



الفنان زياد دلول.

الزخرفة الإسلامية، تخرج من قسم الزخرفة بكلية الفنون الجميلة بدمشق، وعمل في أكثر من موقع.

■ شهد المتحف الحربي بدمشق مساء 2006/10/9 المعرض الدوري الذي تقيمه الإدارة السياسية في الجيش العربي السوري «تحية إلى تشرين» وذلك في الذكرى الثالثة والثلاثون لحرب تشرين التحريرية، ومعرض هذا العام حمل الرقم 21.

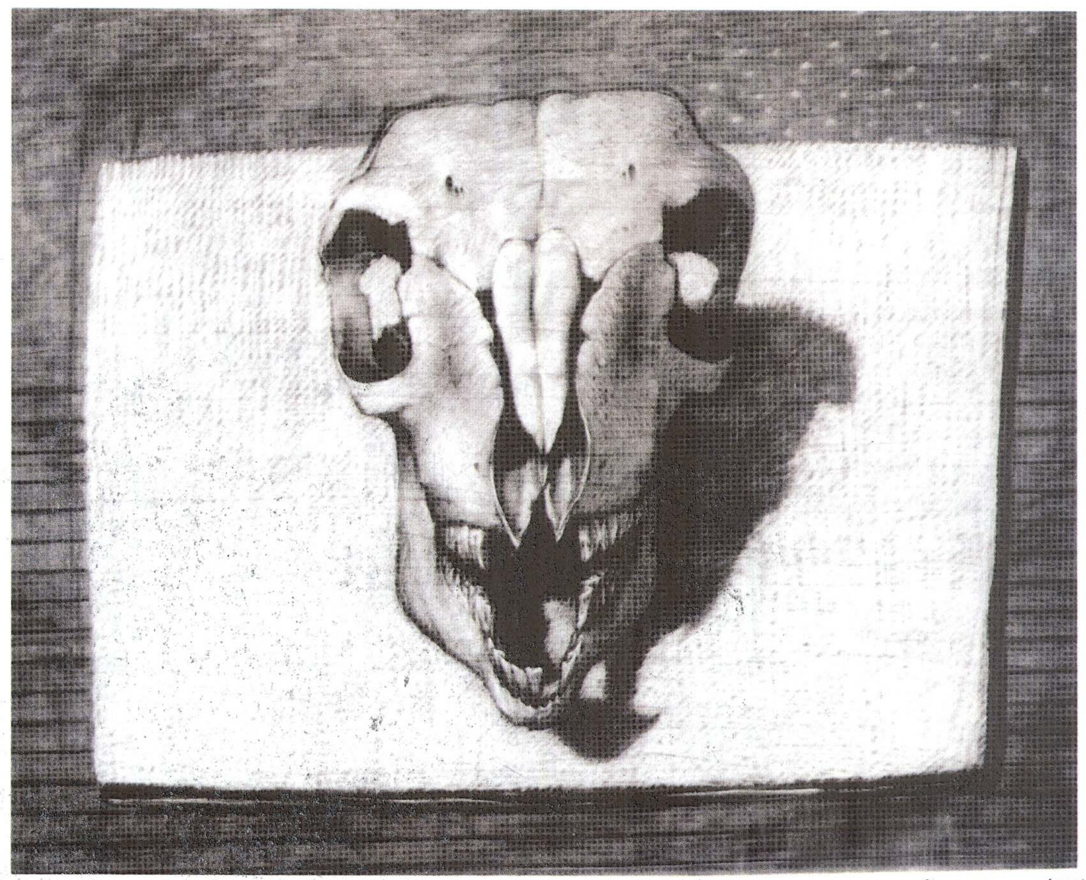
■ شهدت مدينة الرقة مطلع تشرين أول 2006 معرضاً للفنانة «لينا العبد الله» وذلك بمناسبة إشهار جمعية ماري للثقافة والفنون في مسقط رأس الفنانة «الرقة».

■ شارك الفنانان «محمد بدر حمدان» و «حسن حلبي» في المعرض الذي أقيم في مدينة «المونيكاب» في إسبانيا في 2006/10/15 وهي أول مدينة افتتحها القائد العربي عبد الرحمن الداخل «صقر قريش».

■ ضمن نشاطات المهرجان الثقافي الفلسطيني الثاني، شهد المركز الثقافي الفلسطيني للثقافة والفنون مساء 2006/10/17 معرضاً لفن الخزف شاركت فيه عائلة النحات «زكي سلام» المؤلفة منه ومن زوجته النحاتة هناء ديب، وأولاده سومر، رام، وسمارة.

■ بدعوة من جمعية ثقافة الشعوب في روما، أقام النحات زكي سلام مطلع تشرين أول 2006 معرضاً متنقلاً بعنوان «انتظار» ضم ثلاثة وعشرين عملاً نحتياً من البرونز والألمنيوم وأكثر من عشرين عملاً في الحفر المطبوع بوساطة الشاشة الحريرية.

■ شهدت صالة المعارض في مبنى



الفنان يوسف عبدلكي.

مديرية الثقافة بمدينة حلب مساء 2006/10/29 معرضاً للفنان السوري المقيم في العاصمة النمساوية (عمر حمدي) «فيينا» حمل عنوان «الشاهد» وذلك ضمن فعاليات حلب عاصمة للثقافة الإسلامية.

■ شهدت المستشارية الثقافية الإيرانية في دمشق أواخر تشرين أول 2006 معرضاً للفنان الضوئي «جهاد حسن» حمل عنوان «صامدون عائدون» ضم نحو مائة صورة ضوئية تتحدث عن تفاصيل الحدث وألم المشهد في الذاكرة الذي حفرته الحرب الإسرائيلية على لبنان الشقيق الصيف الماضي.

■ شهد المركز الثقافي السوري في العاصمة الإسبانية «مدريد» مساء 2006/11/26 معرضاً حمل عنوان «ملامح أوغاريتية» للفنانين «محمد بدر حمدان» و «حسن حلبي».

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الفرنسي بدمشق مساء 2006/10/31 معرضاً للفنان التشكيلي السوري المقيم في باريس «زياد دلول».

■ شهدت صالة (آرت سبيس) بمدينة دبي بدولة الإمارات العربية المتحدة أواخر تشرين الثاني 2006 معرضاً للفنان التشكيلي السوري «منير الشعراني».

■ شهدت صالة «السيد» للفنون التشكيلية بدمشق مساء 2006/11/1 معرضاً للفنان «عبد السلام عبد الله».

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي بمدينة السويداء مساء 2006/11/1 معرضاً للفنان «حميد نوفل» حمل عنوان «انعتاق».



الفنان فادي يازجي.

■ شهدت صالة المعارض في مكتبة الأسد الوطنية بدمشق مساء 2006/11/5 المعرض السنوي الأول للفنانين التشكيليين العاملين في مديرية تربية دمشق شارك فيه الفنانون: موفق مخول، محمد الوهيبي، محمد الميداني، بتول ماوردي، سليمان العلي، حسن حسن، جهاد طعيسان، منيف عجاج، عمران يونس.

■ شهدت صالة «الخانجي» بحلب مساء 2006/11/5 معرضاً للفنانة «ماري روز مراد نجيب».

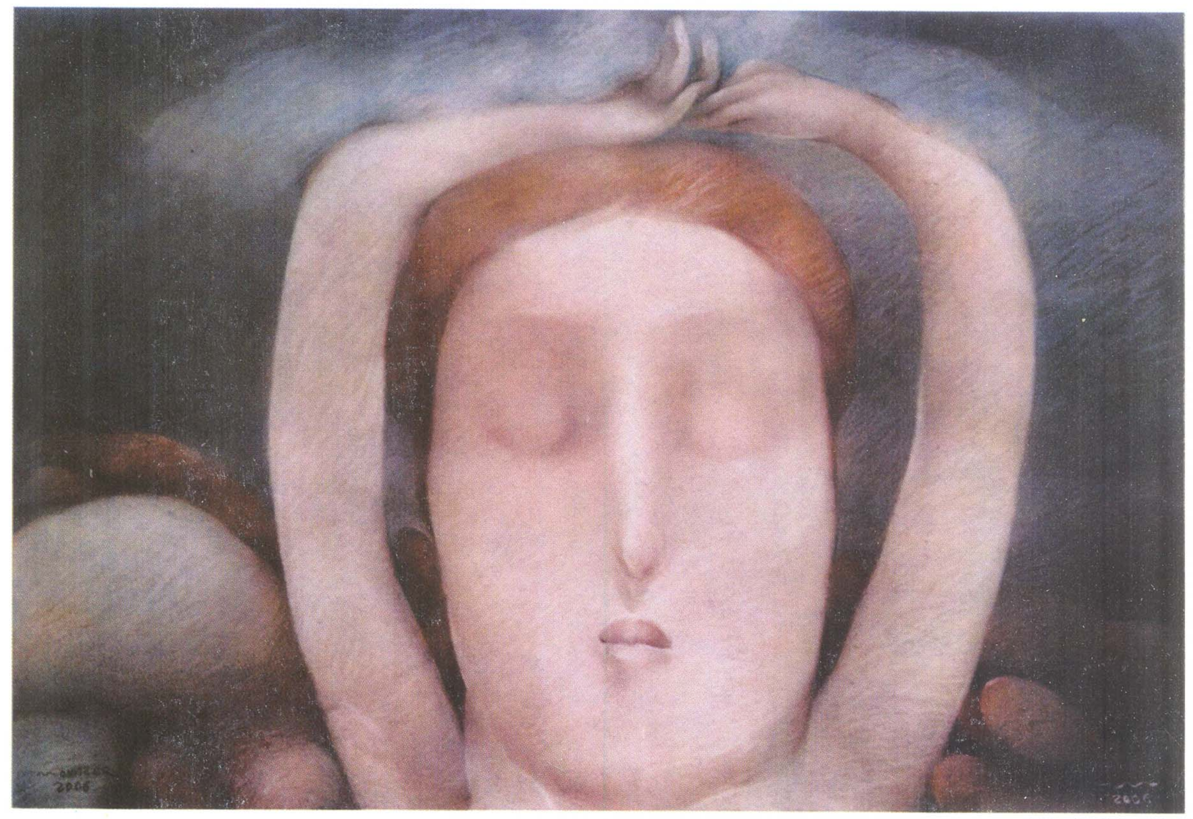
■ شهد قسم النحت بكلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق ظهر يوم الاثنين 2006/11/6 مناقشة رسالة الماجستير للفنانة الباحثة «رلا المغوش» بعنوان «تقنية النحت في التشكيل بالمعادن المختلفة»، تألفت لجنة الحكم من الأستاذ الدكتور محمود شاهين، والأستاذ الدكتور عبد الله السيد، والأستاذ المساعد الدكتور أحمد الأحمد، الذي أشرف على الرسالة.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2006/11/6 معرضاً للفنان التشكيلي «محمد الحصني».

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي بمدينة طرطوس مساء 2006/11/8 معرضاً للفنان «عهد شحود».

■ شهدت صالة «ألفا» للفنون الجميلة بمدينة السويداء مساء 2006/11/8 معرضاً للفنان التشكيلي عبد الكريم فرج.

■ شهدت صالة «مصطفى



الفنان منذر كم نقش.

علي» للفنون الجميلة بدمشق مساء 2006/11/9 معرضاً للفنان «ناصر حسين».

■ انطلقت مساء 2006/11/11 في منطقة «فيلات غربية» بالمزة صالة عرض جديدة للفن التشكيلي حملت اسم «أيام» وكان معرض الإقلاع للفنانين: منذر كم نقش، يوسف عبدلكي، عبد الله مراد، صفوان داحول، فادي يازجي.

■بدعوة من وزارة الثقافة الجزائرية والمنظمة الإسلامية للتربية والثقافة والعلوم، شارك كل من الفنانين محمد غنوم، علي الكفري في معرض للمنمنمات الإسلامية الذي أقيم في مدينة الجزائر مابين 15 و 2006/11/19.

على هامش المعرض ألقى الباحث عفيف بهنسي محاضرة بعنوان «تاريخ الفن الإسلامي» والفنان محمد غنوم محاضرة بعنوان «فن المنمنمات الإسلامية والآرابيسك».

■ أصدرت المؤسسة العامة للبريد منتصف شهر تشرين الثاني 2006 مجموعة من الطوابع التذكارية تحمل صور مبدعين سوريين في مجال الفن التشكيلي منهم: أدهم اسماعيل، ميشيل كرشة، سعيد مخلوف، فاتح المدرس، برهان كركوتلي.

■ شهدت صالة «فاتح المدرس» للفنون التشكيلية بدمشق مساء 2006/11/14 معرضاً للفنان التشكيلي والشاعر «دلدار فلمر».

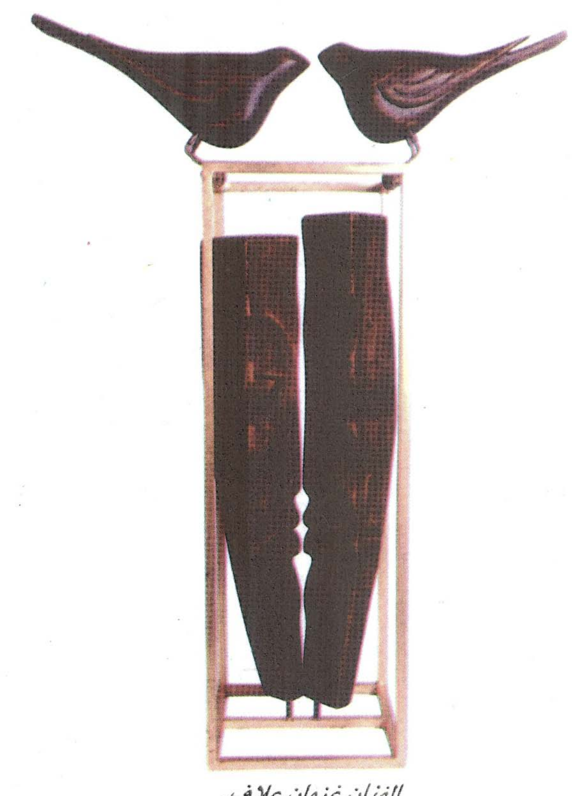
■ شهدت العاصمة الهولندية «أمستردام» مساء 2006/11/16 معرضاً جماعياً شارك فيه من سورية الفنان «جورج ميرو».

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2006/11/15 معرضاً للفنانة «رابعة أبودية».

■ لمناسبة مرور أربعين يوماً على



الفنان عبد الرحمن مؤقت



الفنان غزوان علاف.

رحيل الفنان التشكيلي «رديف أرسلان» أقامت جمعية أصدقاء سلمية بالتعاون مع المركز الثقافي العربي في المدينة معرضاً جماعياً لعدد من أصدقاء الفنان الراحل وزملائه في معهد إعداد المدرسين، إضافة إلى مجموعة لوحات منتقاة من أعمال الفنان أرسلان.

■ شهدت صالة «أتاسي» للفنون التشكيلية بدمشق مساء 2006/11/19 معرضاً للنحات «عبد الرحمن مؤقت».

■ شهدت صالة «عشتار» للفنون التشكيلية بدمشق مساء 2006/11/20 معرضاً للفنان «سمير عنحوري».

■ شهدت صالة «نصير شورى» مساء 2006/11/20 معرضاً للفنان «سليمان العلي».

■ بمناسبة الذكرى السادسة والثلاثين لقيام الحركة التصحيحية المجيدة التي قادها القائد الخالد حافظ الأسد. شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي بالمزة مساء 2006/11/21 معرضاً جماعياً للصحفيين التشكيليين شارك فيه نحو ثلاثين فناناً وفنانة.

■ شهدت صالة «إيبلا» للفنون التشكيلية بدمشق مساء 2006/11/22 معرضاً للفنان ممدوح قشلان حمل عنوان «رسوم دمشقية» تخلله توقيع كتاب «نصف قرن من الإبداع التشكيلي في سورية» وهو من تأليف الفنان قشلان.

■ شهدت صالة «السيد» للفنون التشكيلية بدمشق مساء 2006/11/22 معرضاً للنحات. غزوان علاّف.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2006/11/26 معرضاً جماعياً لخريجي المرسم الإبداعي الحر في المركز وهم: لؤي مسوتي، بشير بشير، سهى سلوم، مازن منصور، لين أديب، آلاء مرتضى، رايا سابا. يشرف على هذا المرسم الفنان أحمد إبراهيم.

■ حصل رسام الكاريكاتير السوري «رائد خليل» على الجائزة العالمية الثانية في الكاريكاتير في مهرجان «زيكسون» الدولي للكاريكاتير في «صربيا» وذلك أواخر تشرين الثاني 2006. الجائزة الأولى ذهبت للفنان الكولومبي «كاميلو أندريس تريانا كوبيلوس» والثالثة للفنان البولوني «توماس وولزين».

■ شهدت ثلاث صالات عرض في دمشق المعرض السنوي للفنانين التشكيليين السوريين للعام 2006 وفق مايلي: فن التصوير الزيتي والنحت والحفر المطبوع، في خان اسعد باشا بسوق البزورية مساء 2006/11/15.

وفن الخط العربي في صالة الشعب للفنون الجميلة مساء 2006/11/16. وفن التصوير الضوئي في صالة المعارض بالمركز الثقافي العربي (أبو رمانة)



الفنان أسامة دياب.

مساء 2006/11/18.

■ شهدت صالة «عالبال» في دمشق القديمة مساء 2006/11/29 معرضاً لرسام الوجوه الكاريكاتيرية «حسام وهب» حمل عنوان «زوجتي وأنا».

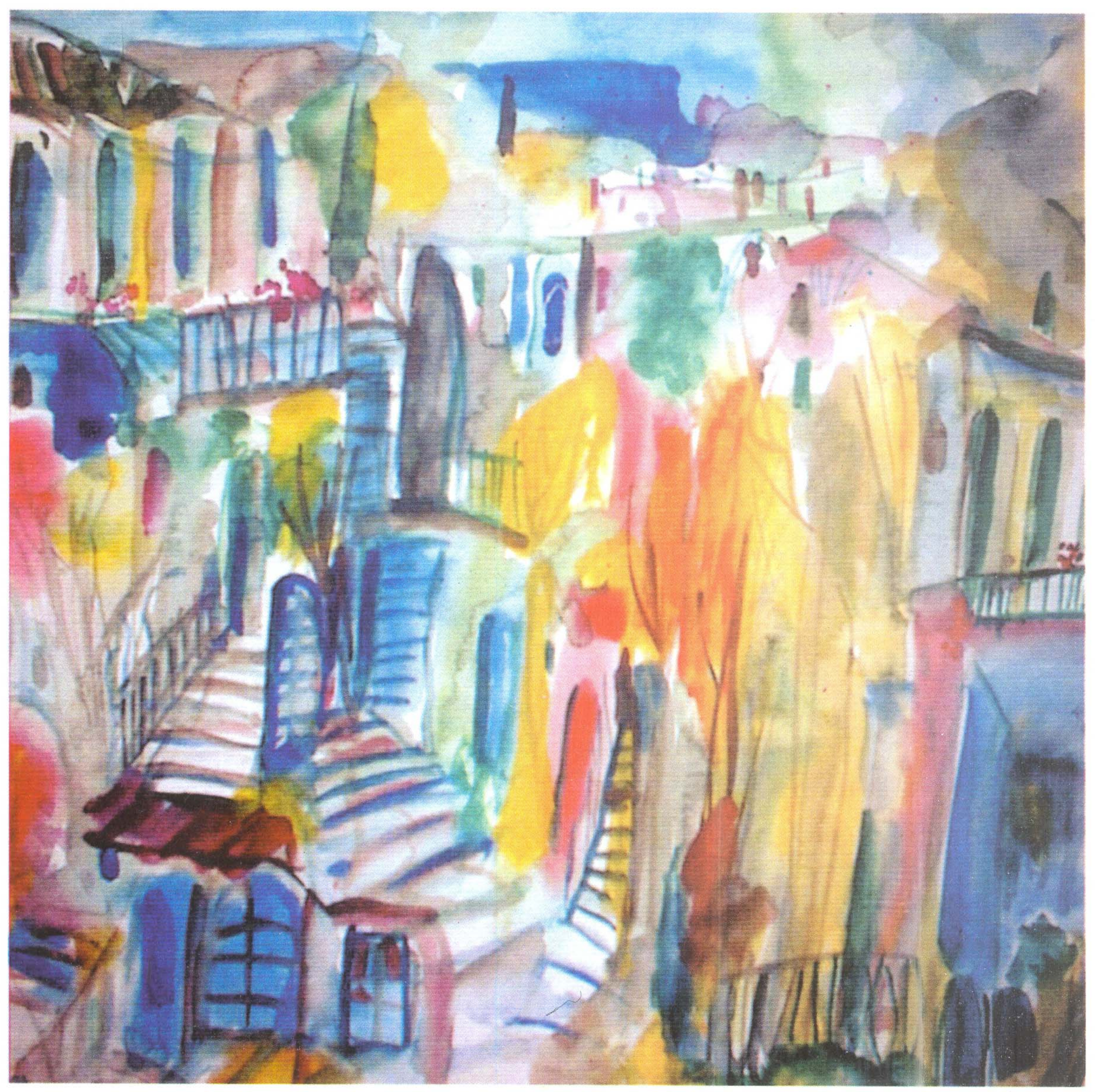
■ على هامش الندوة العلمية التي أقامتها الجمعية السورية للمعلوماتية بطرطوس أواخر تشرين الثاني 2006، أقيم في صالة المعارض بالمركز الثقافي العربي بطرطوس معرض حمل عنوان «مبدعون من سورية» شارك فيه الفنانون: أنور الرحبي، نذير اسماعيل، حيدر هولا، حسن هولا، أحمد خليل وديانا عروس.

■ أقام المغترب السوري «خلدون زريق» أواخر تشرين الثاني 2006 معرضاً في صالة «أوروبيا» في «باريس» أطلق عليه اسم «12 تموز» شارك فيه مجموعة من الفنانين التشكيليين العرب والأجانب.

■ شهدت صالة «الخانجي» في مدينة حلب مساء 2006/12/3 معرضاً جماعياً للفنانين: عتاب حريب، علي الكفري، محمد غنوم، وليد الآغا، وذلك ضمن فعاليات أيام حلب عاصمة للثقافة الإسلامية.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي بدمشق (أبو رمانة) مساء 2006/11/26 معرضاً لرسام الكاريكاتير «نضال ديب» حمل عنوان «ريشة ضد الإرهاب».

■ شهدت قاعة «رضا سعيد» للمؤتمرات في جامعة دمشق مساء 2006/12/3 معرضاً حمل عنوان «نظرات متقابلة» للفنانين الضوئيين «عيسى توما» و «برونو مايار».



الفنانة عتاب حريب.

■ شهدت صالة «مصطفى علي» للفنون بدمشق القديمة مساء 2006/12/6 معرضاً للفنان «أسامة دياب» حمل عنوان «غرفة».

■ فاز خمسة تشكيليين، أربعة من الوطن العربي وواحد مكسيكي، بجوائز الدورة العاشرة لبنالي القاهرة وهم: السوري «ماهر بارودي» والعماني «رشيد بن عبد الرحمن البلوشي» والمصري «جورج فكري» والأردنية «هيلدا حياري» والمكسيكي «بيتسابي روميرو».

■ ضمن إطار احتفالية حلب عاصمة للثقافة الإسلامية، شهدت صالة دار كلمات للفنون والنشر في حلب مساء الخميس 2006/12/7 معرضاً لأساتذة قسم التصوير بكلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق وهم: باسم دحدودح، بثينة علي، خالد المز، شفيق

أشتي، صفوان داحول، عبد الرزاق السمان، عبد المنان شما، عهد الناصر رجوب، علي سليمان، فيروز هزي، نزار صابور، يقظان أتاسي، ويوسف البوشي.

■ شهد مركز أدهم إسماعيل للفنون التشكيلية بدمشق مساء 2006/12/10 معرضاً حمل عنوان «بورتريه» شارك فيه مجموعة من طلبة المركز.

■ شهدت صالة المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2006/12/10 معرضاً مشتركاً للفنانين «أيمن فضة» و «مهدي البعيني».

■ شهدت صالة «نصير شورى» للفنون التشكيلية بدمشق مساء 2006/12/10 معرضاً للفنانة «عتاب حريب».

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي بمدينة سلمية مساء 2006/12/11 معرضاً مشتركاً للفنانين «محمد غناش، حسين دحيم وعفيف الساير».

■ شهدت صالة «عشتار» للفنون التشكيلية بدمشق مساء 2006/12/11 معرضاً للفنان «موفق مخول» حمل عنوان «تحية وفاء إلى الفنان الراحل وليد قارصلي».

■ شهدت صالة «إيبلا» للفنون التشكيلية بدمشق مساء 2006/12/12 معرضاً جماعياً حمل عنوان «اللوحة الصغيرة» شارك فيه الفنانون: أنور دياب، تركي محمود بك، جورج ماهر، خالد المز، خالصة هلال، سامي برهان، سهيل معتوق، عبد المنان شما، عبد القادر عزوز، عدنان الأبرش، عز الدين همت، عيد يعقوبي، فاخر أتاسي، موفق مخول، نبيل مراد، ووليد شامي.

■ شهدت قلعة دمشق مساء 2006/12/15 المعرض السنوي لنادي فن التصوير الضوئي ويحمل الرقم 27.

■ شهدت صالة المعارض في كلية الفنون الجميلة ظهر يوم 2006/12/17 معرضاً لستة فنانين تشكيليين من خريجي الجامعات البولونية وهم: عبد الكريم فرج، نزيه الهجري، أحمد الأحمد، جمانة جبر، سمير غنوم، فؤاد دحدوح.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الروسي مساء 2006/12/20 معرضاً مشتركاً للفنانين: وفاء سرميني وآني سركيسيان.

■ عن عمر ناهز الثاني والسبعين عاماً، غادرنا مساء 2006/12/20 الفنان التشكيلي السوري المعروف «غازي الخالدي».

■ شهدت صالة «عالبال» في دمشق القديمة مساء 2006/12/19 معرضاً مشتركاً للفنانين «جمال العباس» و «هيال أبا زيد».

■ شهدت صالة «فري هاند» للفنون التشكيلية بدمشق مساء 2006/12/23 معرضاً جماعياً حمل اسم «اللوحة الصغيرة» شارك فيه الفنانون: أحمد عبد الرزاق، إسماعيل نصرة، باسل الأيوبي، جورج جنورة، حنان درويش، سهير الظريف، عدنان حميدة، عثمان السلطان، علي الكفري، غادة دهنة، محمد سليمان، محمد الوهيبي، محمد غنوم، موفق مخول، منيف عجاج، ناثر حسني، نبيل السمان، نذير اسماعيل، وضاح المهدي، وليد الآغا، يوسف البوشي ويوسف رسول.

■ شهدت مدينة (ستراسورغ) الفرنسية ما بين الثاني والحادي والثلاثين من كانون الثاني 2007 معرضاً للنحات السوري عبد الحيّ حطاب.

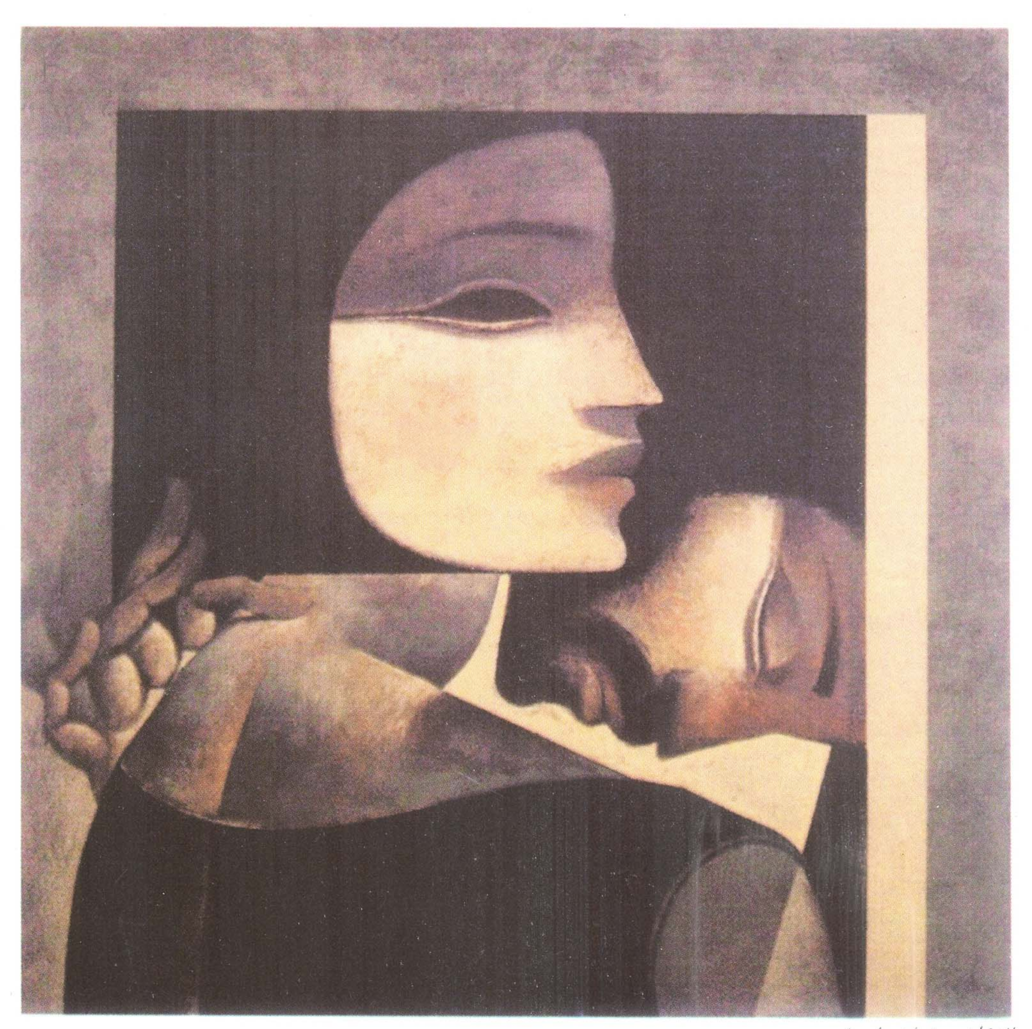
■ شهدت صالة المجلس بمدينة دبي مطلع كانون الثاني 2007 معرضاً للحفّار السوري (ياسر الصافي).

■ شهدت صالة دار البعث للفنون الجميلة بدمشق مطلع كانون الثاني 2007 معرضاً للفنانة إلهام جبّور.

شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الفرنسي بدمشق مساء 2007/1/9 معرضاً لخريجي كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق للعام 2006.

حصل الفنان التشكيلي السوري د. عبد الناصر ونوس رئيس قسم الاتصالات البصرية في كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق مطلع كانون الثاني 2007 على المركز الثاني في بينا لي العالم الإسلامي الذي شهدته إيران أواخر العام 2007.

■ شهدت صالة الشعب للفنون الجميلة بدمشق مساء 2007/1/1 معرضاً للفنان نعيم شلش.



الفنان صفوان داحول.

■ شهدت صالة السيد للفنون التشكيلية بدمشق مساء 2007/1/15 معرضاً للفنان ناصر نعسان آغا.

■ نال الفنان التشكيلي السوري د. نزار صابور رئيس قسم التصوير في كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق مطلع كانون الثاني 2007 جائزة البينالي الدولي الرابع للفن المعاصر في العالم الإسلامي.

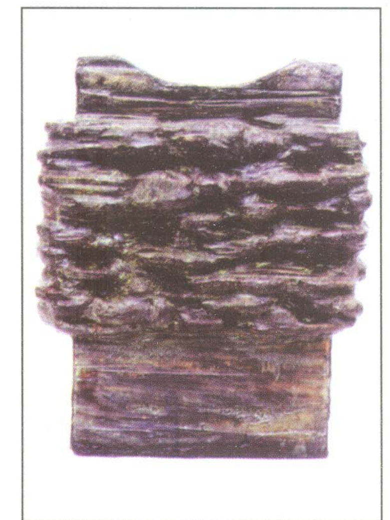
■ شهدت صالة عشتار للفنون الجميلة بدمشق مساء 2007/1/15 معرضاً جماعياً حمل عنوان (عشتار 20 سنة) شارك فيه مجموعة من فناني سورية ينتمون لأجيال مختلفة.

■ شهدت صالة ألفا للفنون التشكيلية بمدينة السويداء منتصف كانون الثاني 2007 معرضاً للفنان فؤاد أبو سعدة.

■ شهدت صالة فاتح المدرس للفنون التشكيلية بدمشق مساء 2007/1/17 معرضاً للفنان إحسان حمو.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2007/1/21 معرضاً لثلاث فنانات تشكيليات سوريات هنّ: سهام إبراهيم، وفاء الخطيب، ليلى رزوق.

■ شهدت صالة عشتار للفنون التشكيلية بدمشق مساء 2007/1/25



الفنان أحمد الأحمد.

معرضاً للفنان التشكيلي السوري المغترب جاكو حاج يوسف.

■ شهدت المكتبة الوطنية بالجزائر صباح 2007/1/29 معرضاً للنحات السوري سعد شوقي حمل عنوان (أنت عيني).

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2007/2/4 معرضاً لثلاثة فنانين تشكيليين سوريين هم: سهام منصور، دنخاذ ومايا، غيث العبد الله.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي بدمشق (أبو رمانة) مساء 2007/2/4 معرضاً للفنان ناظم الجعفري.

■ شهدت صالة السيد للفنون التشكيلية بدمشق مساء 2007/2/5 معرضاً للفنان الخطاط جمال بوستان.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الفرنسي بدمشق مساء 2007/2/6 معرضاً للفنان التشكيلي السوري فاروق محمد.

■ شهدت صالة إيبلا للفنون الجميلة بدمشق مساء 2007/2/5 معرضاً جماعياً حمل عنوان (رؤى الحرف في التشكيل) شارك فيه الفنانون: حسان مراد، محمود حماد، حسن مسعودي، محمد غنوم، سامي برهان، محمود تركي بك، عيد يعقوبي، وليد الآغا.

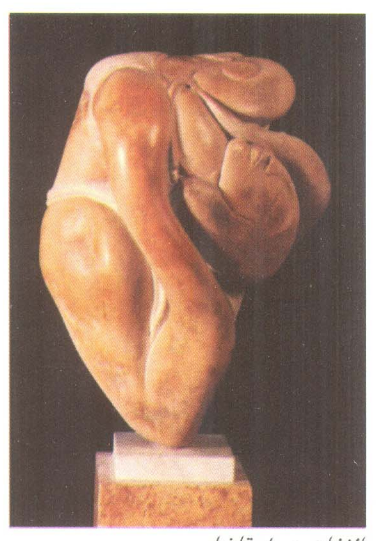
■ شهدت صالة نصير شورى للفنون التشكيلية بدمشق مساء 2007/2/5 معرضاً للفنان بسيم السباعي حمل عنوان (رؤى بلون الضباب).

■ شهدت صالة (غرين آرت) في مدينة دبي بدولة الإمارات العربية المتحدة مساء 2007/2/6 معرضاً لثلاثة فنانين تشكيليين سوريين هم: عمر حمدي، فاروق قندقجي، بهرم حاجو.

■ شهدت صالة سرمد بمدينة حلب مساء 2007/2/5 معرضاً للفنان التشكيلي السوري فاتح أيوب.

■ شهدت صالة نينار (آرت كافيه) مساء 2007/2/13 معرضاً للفنانة التشكيلية السورية عتاب حريب.

■ شاركت المحامية والفنانة التشكيلية السورية رهاب ممدوح البيطار في إنجاز لوحة جدارية بمساحة 12 متراً مربعاً لإهدائها لأهلنا الصامدين في الجولان المحتل بمناسبة الذكرى الخامسة والعشرين للإضراب الذي أعلن في الرابع عشر من شباط لعام 1982 وقد شارك في اللوحة البانورامية عدد من الفنانين التشكيليين من الدول العربية التي تعاني من الاحتلالين الإسرائيلي والأمريكي.



الفنان جميل قاشا.

■ شهدت صالة عشتار قاعة طرطوس القديمة ظهر 2007/2/15 معرضاً للفنانين غادة زغبور ووائل محمود.

■ شهد خان أسعد باشا بدمشق مساء 2007/2/17 معرضاً حمل عنوان (حالات فوتوغراف) للفنان الضوئي بسام بدر.

■ شهدت صالة الخانجي بمدينة حلب مساء 2007/2/17 معرضاً حمل عنوان (تنويعات بصرّية) شارك فيه ستة فنانين عبدو خليل، سلام أحمد، فاضل عزوز، علي مراد.

■ شهدت صالة المركز الثقافي العربي بدمشق (أبورمانة) مساء 2007/2/18 معرضاً للفنان عصام أبو جمرة.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2007/2/19 معرضاً للفنانين عصام حتيتو وربا أبو ريشة.

■ شهدت صالة بيت الرؤى للفنون التشكيلية بجرمانا مساء 2007/2/19 معرضاً جماعياً حمل عنوان (حالة أولى).

■ ضمن فعاليات الأسبوع الثقافي الثاني لطلبة الجولان المحتل، شهدت صالة المعارض في كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق معرضاً جماعياً لعدد من النحاتين والمصورين الشباب وذلك صباح 2007/2/14.

■ حصل الفنان التشكيلي السوري د. صفوان داحول المدرس في قسم التصوير بكلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق منتصف شباط 2007 على جائزة التصوير الأولى في ملتقى (إعمار) الدولي الذي شهدته مدينة دبي بدولة الإمارات العربية المتحدة مطلع شباط 2007.

■ شهدت صالة المركز الثقافي العربي بدمشق (أبو رمانة) مساء 2007/2/25 معرضاً حمل عنوان (الطبيعة) للفنانة التشكيلية رحاب السمان.

■ شهدت صالة فري هاند للفنون التشكيلية بدمشق مساء 2007/2/20 معرضاً للفنان حسين محمد.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2007/3/4 معرضاً للفنان علي جعفر.

■ شهدت صالة آنجل للفنون بدمشق مساء 2007/3/5 معرضاً جماعياً حمل عنوان (تحية إلى العائلة الفنية: مأمون البني، واحة الراهب، سحاب الراهب، معد الراهب).

■ شهدت صالة فري هاند للفنون التشكيلية بدمشق مساء 2007/3/6 معرضاً استعادياً للفنان التشكيلي السوري الراحل أحمد مادون.

■ شهدت صالة نصير شورى للفنون التشكيلية بدمشق مساء 2007/3/5 معرضاً للفنان طلال الأسود.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الفرنسي بدمشق مساء 2007/3/6 معرضاً للتصوير الضوئي للفنان أيهم ديب.

■ شهدت صالة أيام للفنون بدمشق مساء 2007/3/8 معرضاً للفنان عبد الله مراد رافقه صدور كتاب حول أعماله يقع في 150 صفحة ملونة.

■ شهد مرسم الفنان التشكيلي أدوار شهدا بدمشق مساء 2007/3/9 لقاءً سينمائياً ـ تشكيلياً، حيث تم عرض الأفلام التسجيلية التالية للمخرج ريمون بطرس: (همسات) وهو رؤية سينمائية للفن التشكيلي في سورية خلال قرن و(ترانيم) وهو رؤية لأهم ملامح النحت المعاصر خلال القرن العشرين. و(أحاديث الحجر) وهو رؤية سينمائية في تاريخ النحت السوري على مدى خمسة آلاف عام كما يتناول ملتقى النحت الدولي الذي نظمه الفنان النحات مصطفى علي في ريف اللاذقية، والأفلام الأربعة من إنتاج المؤسسة العامة للسينما.

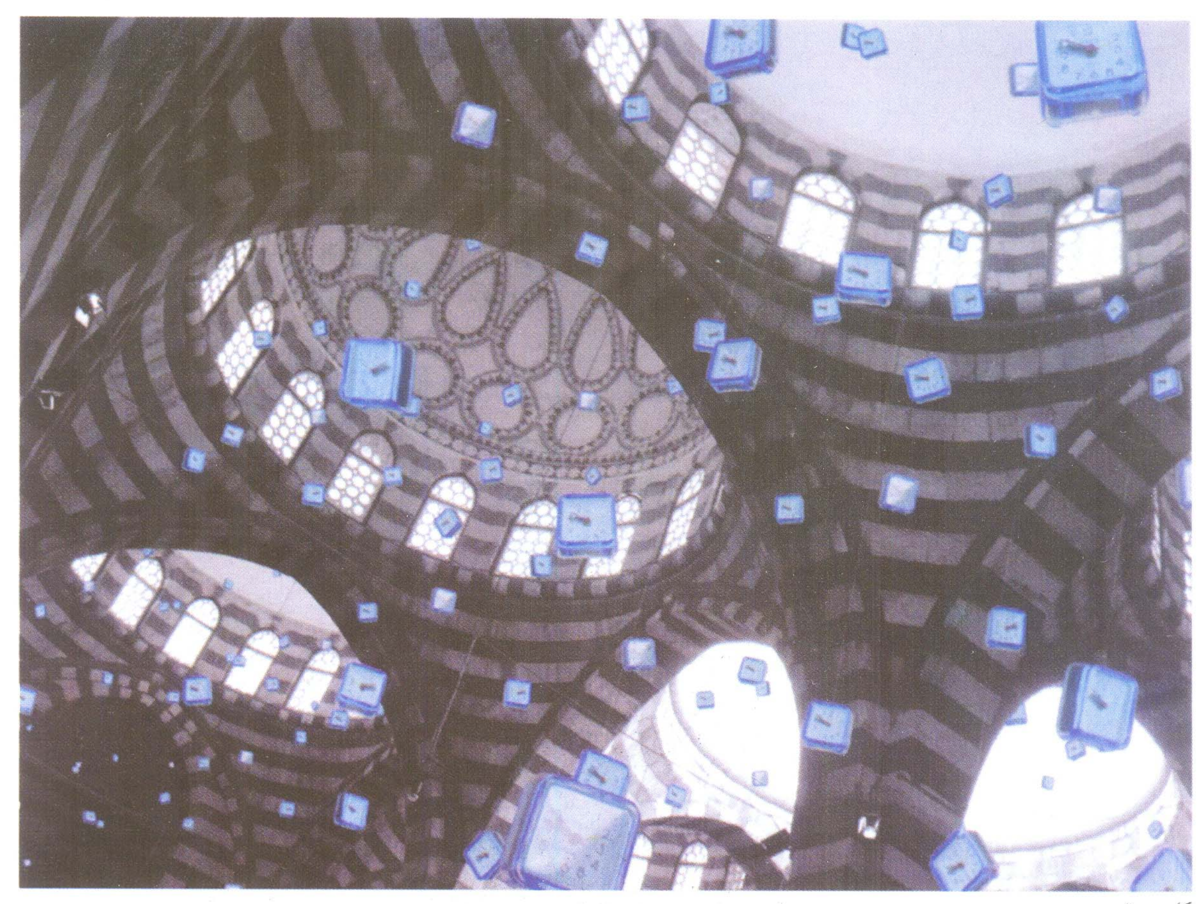
■ شهدت صالة دار البعث للفنون الجميلة بدمشق مساء 2007/3/8 معرضاً جماعياً بمناسبة عيد المعلم العربي.

■ شهدت صالة (آرت غاليري) للفنون بدمشق مساء 2007/3/10 معرضاً للفنانة التشكيلية سارة شمة.

■ (أنظر) تحت هذا العنوان، شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الألماني (معهد غوته) بدمشق مساء 2007/3/12 تظاهرة فنّية تشكيلية سوريّة ـ ألمانية مكرسة لفن النحت شارك فيها مجموعة من النحاتين السوريين الشباب طلبة الدراسات العليا في قسم النحت بكلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق بإشراف د. محمود شاهين ومجموعة من النحاتين الألمان الشباب من طلبة النحت في المدرسة العليا للفنون التشكيلية بمدينة هامبورغ بإشراف الأستاذة بياشتا تبويمر.

■ شهد خان أسعد باشا بدمشق مساء 2007/3/4 معرضاً للفنان الضوئي المحامي أنطون مزاوي حمل عنوان (طقس الدراويش) وقد رافق المعرض الذي ضم مجموعة من الصور الضوئية إنشاد وأداء حي للدراويش.

■ شهدت صالة المعارض في المركز



كلود يعقوب.

الإسباني (معهد ثربانتس) بدمشق مساء 2007/3/18 معرضاً جماعياً تكريماً للفنان التشكيلي السوري الراحل موسى الحمادي.

■ شارك النحات السوري مجيد جمول في الملتقى الدولي للنحت الذي دعت إليه بلدية طهران وافتتحت أعماله مساء 2007/3/13.

■ شهدت صالة (كونسنت هيل) في مدينة (ساند سيفين) بالسويد مساء 2007/3/17 معرضاً للتشكيلي السوري محمود حسو.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي بمدينة مصياف مساء 2007/3/22 معرضاً للفنانة مي سلمان.

■ شهدت صالة السيد للفنون الجميلة بدمشق مساء 2007/3/21 معرضاً لمقتنيات الصالة.

■ شهدت صالة الخانجي بمدينة حلب مساء 2007/3/24 معرضاً للنحات السوري الشاب صالح نمر.

■ شهدت صالة بيت الرؤى للفنون التشكيلية بجرمانا مساء 2007/3/25 معرضاً مشتركاً للنحات زكي سلام والمصور أبو مانو. حمل المعرض عنوان (رؤيتان عن النصف الآخر من الجنة).

■ شهدت صالة أتاسي للفنون التشكيلية بدمشق مساء 2007/3/25 معرضاً للفنان التشكيلي السوري ثائر هلال.

■ خسرت الحركة الفنية التشكيلية السورية المعاصرة مساء 2007/3/3 الفنان التشكيلي صخر فرزات الذي توفي في العاصمة الفرنسية باريس عن عمر ناهز 64 عاماً إثر نوبة قلبية.



رائد خليل.

■ شهدت قاعة المحاضرات في المركز الثقافي العربي بدمشق (أبو رمانة) مساء 2007/3/27 ندوة كاتب وموقف المكرسة لكتاب الفنان ممدوح قشلان الأخير (خمسون سنة من الفن التشكيلي في سورية) شارك فيها إلى جانب معدّها الأستاذ عبد الرحمن الحلبي كل من الفنانين التشكيليين: ممدوح قشلان، أسماء فيومي، نعيم شلش.

■ شهدت صالة المعارض في المعهد الدنمركي بدمشق 2007/3/27 معرضاً للفنان التشكيلي السوري سميح الباسط.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي بالمبعوجة مساء 2007/3/31 معرضاً للمصور الضوئي محمد جلال شيخو.

■ شهد خان أسعد باشا بدمشق مساء 2007/4/1 معرضاً لثلاثة فنانين تشكيليين سوريين هم: عيسى بعجانو، هيام سلمان، ماهر علاء الدين.

■ شهدت صالة الأسد للفنون الجميلة بمدينة حلب مساء

2007/4/1 معرضاً للتصوير الضوئي حمل عنوان (العين الثالثة) شارك فيه مجموعة من المصورين الصحافيين.

■ شهدت صالة الشعب للفنون الجميلة بدمشق مساء 2007/4/1 المعرض الدوري (يوم الأرض) شارك فيه مجموعة من الفنانين التشكيليين.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2007/4/3 معرضاً مشتركاً للفنانين: محسن شركس وموفق قات.

■ شهدت صالة عشتار للفنون التشكيلية بدمشق مساء 2007/4/2 معرضاً للفنان التشكيلي السوري نذير إسماعيل.

■ شهدت صالة بلاد الشام بفندق شهباء الشام بمدينة حلب مساء 2007/4/5 معرضاً استعادياً للفنان التشكيلي السوري يوسف الصابوني وذلك بمناسبة الذكرى الثالثة لرحيله.

■ شهدت صالة دار كلمات للفنون بمدينة حلب مطلع نيسان 2007 معرضاً للفنان نهاد الترك.

■ شهدت صالة المعارض في كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق مساء 2004/4/9 حفلاً تأبينياً ومعرضاً استعادياً للفنان الراحل غازي الخالدي.

■ شهدت صالة المعارض في كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق مساء 2007/4/9 معرضاً لتدوير النفايات في إعمال فنية.

■ شهدت صالة دار الأندى بالعاصمة الأردنية عمان نيسان 2007 معرضاً للفنان التشكيلي السوري منير الشعراني.

■ شهدت صالة السيد للفنون الجميلة بدمشق مساء 2007/4/9 معرضاً للفنان التشكيلي السوري ماريو موصلي.

■ شهدت صالة أيام للفنون التشكيلية بدمشق مساء 2007/4/11 معرضاً جماعياً حمل عنوان (اللوحة الجميلة) شارك فيه الفنانون: فادي يازجي، صفوان داحول، منذر كم نقش، عبد الله مراد، يوسف عبد لكي.

■ شهدت صالة المتحف الوطني بدمشق مساء 2007/4/16 معرضاً جماعياً حمل عنوان (تحية إلى الجلاء).

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2007/4/16 معرضاً جماعياً لمجموعة من فناني حلب هم: بشار برازي، حنيف حمو، عبد الغفور حسين، عبدو الحسين، لقمان حسين، كميران حاجي.

■ شهدت صالة نينار (آرت كافيه) بدمشق مساء 2007/4/18 معرضاً حمل عنوان (إلى صديقنا وليد) شارك فيه الفنانون: موفق قات، عماد صبري، مروان الكرجوسلي.

■ شهدت صالة مصطفى علي بدمشق مساء 2007/4/19 معرضاً للفنان شادي سلمان العيسمي. رافق المعرض معرض آخر للكتاب المتخصص بالفن التشكيلي.

■ شهدت صالة آرت كافيه بدمشق مساء 2007/4/20 معرضاً جماعياً للفنانين: نبيل السمان، موفق مخول، متعب أنزو، غازي عانا، إميلي فرح، رولا بريجاوي، فادي مراد، إضافة إلى مجموعة من أعمال خريجي معهد الفنون التطبيقية.

■ شهدت صالة (آرت غاليري) بدمشق مساء 2007/4/21 معرضاً للفنان حمود شنتوت.

■ صدر في نيسان 2007 العدد صفر من مجلة (تشكيل) غير الدوريّة، الفنية، الثقافية، المنوّعة، التي يصدرها فرع السويداء لاتحاد الفنانين التشكيليين. ضم العدد مجموعة من المقالات الفنية والثقافية المتنوعة.

■ شهدت صالة الخانجي في مدينة حلب مساء 2007/4/21 معرضاً للفنان جورج ماهر.

* * *

التشكيل العربي:

■ لم يكن الطفل اللبناني «مارك سليمان» يعرف أن لوحته التي فازت بالجائزة الذهبية لبينالي الإسكندرية عام 2004 ستكون شاهداً على الوحشية الإسرائيلية بعد أن قتلته آلة الحرب مع العشرات من الأطفال ضحايا مذبحة قانا 2006. وتعرض لوحة الصغير الشهيد حالياً ضمن معرض وسوق بمتحف الإسكندرية لفنون أطفال العالم الذي يخصص دخله لإعمار لبنان.

وصرح المشرف على المعرض بأن أهل الطفل اللبناني الشهيد البالغ الرابعة عشر من العمر، والموجودين حالياً في الإسكندرية، أبلغوه باستشهاده في قانا. وقال المشرف (ويدعى إسحق عزمي) وهو يبكي: إن الطفل كان موهبة فذة، وأن لوحته «لبنان الجميل» التي عُرضت منذ عامين أثارت ضجة وخلافاً، حيث كان أعضاء لجنة التحكيم يعتقدون أن أحد الكبار شاركه رسم اللوحة، حيث كان عمره لا يتجاوز 12 عاماً وقتها، إلا أن رئيس اللجنة الفنان «مكرم حنين» أصرّ على منح الطفل «مارك سليمان» الجائزة الذهبية وقال وقتها إن عدم منحه الجائزة سيكون ظلماً لمبدع صغير قد يؤدي لتحطيمه. فحنين لم يكن يعرف أن الطائرات الإسرائيلية ستقطف هذه الوردة الجميلة قبل أن تُزهر.

وقال (إسحق عزمي) الذي التقى الطفل العام الماضي خلال حضوره بينالي الأطفال في بيروت، أن عدداً من المهتمين بالفن تقدموا لشراء لوحة الطفل الشهيد، ولكنه رفض بيعها وقرر إبقاءها في متحف الإسكندرية لتخليد ذكراه.

- جريدة «الاتحاد» الظبيانية 2006/8/25.

■ ناشد الفنان التشكيلي السوري المقيم في دولة الإمارات العربية المتحدة (طلال معلا) منظمة اليونيسكو للتحقيق في شأن متحف عالمي دُمر إبان الحرب الإسرائيلية الأخيرة على لبنان. وكان مجموعة من الفنانين اللبنانيين العرب والعالميين قد أنشأوا متحفاً عالمياً إبان انسحاب «إسرائيل» من لبنان عام 2003 في معتقل «الخيام» الذي كان العدو الإسرائيلي يستخدمه لتعذيب واحتجاز اللبنانيين والعرب، ويضم المتحف الذي أبادته الغارات الإسرائيلية عن آخره، عدداً كبيراً من اللوحات والأعمال المجسمة.

- جريدة «تشرين» الدمشقية 2006/8/29.

■ شارك رسامون من 22 بلداً بالدورة الرابعة من المهرجان الدولي للفنون التشكيلية الذي نظمته جمعية الفنون الجميلة بمدينة «المنستير» في الفترة من 3 وحتى 11 أيلول 2006. وقال منظمون إن الدورة شهدت مشاركة رسامين بارزين من العراق والسعودية ومصر والجزائر والمغرب وتونس وتركيا والنمسا وإيطاليا وألمانيا والنروج وإسبانيا وفرنسا وروسيا وصربيا وبلغاريا ومالطا والبرتغال ولكسمبورغ وبريطانيا وإيرلندا وهولندا. كما أقيمت ورش للرسم، ودُشن متحف ضم عشرات اللوحات الفنية لرسامين شاركوا في دورات المهرجان منذ انطلاقه.

- جريدة «الاتحاد» الظبيانية 2006/9/2.

■ شهدت مؤسسة سلطان بن علي العويس الثقافية في دولة الإمارات العربية المتحدة مساء 2006/9/13 معرضاً جماعياً حمل عنوان «الجمان التشكيلي» شارك فيه ثماني فنانات هن: نجاة مكي، منى الخاجة، وفاء خزندار، كريمة الثوملي، حسناء أبو بكر، سلمى المري، ماجدة نصر الدين، وهبة أدريس.

- جريدة «الاتحاد» الظبيانية 2006/9/5.

■ شهدت صالة «ميم» للفنون بدبي مساء 2006/9/5 معرضاً للفنان «حسن عبود».

■ شهدت صالة «آرت سبيس» بدبي

مطلع أيلول 2006 معرضاً لأربعة فنانين تشكيليين أردنيين هم: محمد العامري، هيلدا حياري، سامر طباع، وجهاد العامري.

■ شهد «رواق الشارقة للفنون» في دولة الإمارات العربية المتحدة مساء 2006/10/5 معرضاً للفنان «محسن الفضل» حمل عنوان «إشراقات».

■ شهدت صالة المعارض في دار كلمات للفنون والنشر في مدينة حلب مساء 2006/12/3 معرضاً للفنان العراقي «هيثم حسن» وذلك ضمن إطار احتفالية حلب عاصمة للثقافة الإسلامية.

■ شهد قصر الإمارات في مدينة «أبو ظبي» بدولة الإمارات العربية المتحدة مساء 2006/12/19 معرضاً فنياً عربياً شاملاً اشتمل على نحو 400 لوحة ومنحوتة وقطعة خزف لنحو ثلاثين فناناً من سورية والأردن ومصر والعراق ولبنان وفلسطين.

- ملحق «الثورة الثقافي» الدمشقي 2006/12/19.

■ شهد «مول الإمارات» في مدينة دبي بدولة الإمارات العربية المتحدة الأسبوع الثاني من كانون أول 2006 معرضاً جماعياً حمل عنوان «فن العبوة» ضم 153 عملاً فنياً من منحوتات ولوحات وصور ضوئية ومجسمات ميكانيكية وسمعية وصوتية، وهي ابتكارات لفنانين عرب وأجانب يقيمون في دولة الإمارات العربية المتحدة.

- «دنيا الاتحاد» الإماراتية 2006/12/17.

■ شارك فنانون تشكيليون كويتيون في معرض الفن التشكيلي الكويتي في برلين على هامش الملتقى الاقتصادي العربي الألماني. شارك في المعرض عدد من الفنانين التشكيليين الكويتيين ومنهم: عبد الرسول سلمان، ابراهيم حبيب، ابراهيم سومال، سكينة الكوت، خزعل القفاص، سالم الخرجي، عبد الحميد اسماعيل، عبد العزيز آرتي، عبد الكريم الغنري، فداء العون، ناجي الحاي، ناريمان كاكولي وغيرهم.

- جريدة الفنون الكويتية - العدد 72 كانون أول 2006.

■ استهل المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في الكويت موسمه التشكيلي بمعرض شخصي أقامه للفنان التشكيلي «بدر القطامي» في قاعة أحمد العدواني الكائنة في ضاحية عبد الله السالم.

- جريدة الفنون الكويتية - كانون أول 2006.

■ يعتزم مركز كنيدي للفنون إقامة مهرجان الفنون العربية في واشنطن عام 2009. صرح بذلك مايكل كايزر رئيس المركز الذي قال: أن 22 دولة عربية تم الاتفاق معها بهذا الخصوص، وأضاف أن (أليسا آدامز) نائبة رئيس المركز ستتوجه إلى المنطقة العربية خلال شهرين للإعداد لهذا الحدث، والاتفاق على الأعمال التي ستشارك في المهرجان، الذي وصفه بأنه مشروع طموح، ظل يحلم به طويلاً منذ توليه رئاسة المركز عام 2001. وأوضح أن عملية الترتيب والاختيار ربما تستغرق نحو 15 شهراً ثم يتم البدء في استصدار التأشيرات للفنانين الذين لا يمكن تحديد أعدادهم الآن.

وقال (كايزر): إنه سيعقد في الربيع المقبل ندوة عن إدارة الفنون في العالم العربي، ينظمها مركز كينيدي للفنون، وأنه زار القاهرة، وعمان، ودمشق، والرياض، الشهر الماضي لمناقشة خطط هذه الندوة والمهرجان مع القيادات الحكومية والفنية، وذكر أنه وجد تفهماً وتجاوباً من الجهات المعنية التي تهدف إلى تعريف الشعب الأمريكي بالثقافة العربية.

- مجلة «الفيصل» السعودية - كانون أول 2006.

■ شهد قصر الإمارات في مدينة أبو ظبي بدولة الإمارات العربية المتحدة ما بين 2006/12/19 و2007/1/19 معرضاً فنياً عربياً نظّمه رواق البلقاء الأردني شارك فيه من سورية: عتاب حريب، خالد الخاني، حمود شنتوت، أحمد معلاً، مطيع مراد، مهند عرابي، سيلفا منكنيان، نبيل السمان، نزيه أبو عفش، ياسر الصافي. ومن لبنان: أمين الباشا، ومن الأردن: عصام طنطاوي، محمد العامري، سلام كنعان، فادي الداوود، سناء كيالي، حسين نشوان، علي عمرو، شادي الداوود. ومن مصر: جورج بهجوري، فرغلي، حسين بيكار، راغب عياد، أحمد صقر، محمود المينيسي. ومن العراق: سروان، أسامة حسن، هاني الدلي علي، سالم الدباغ، أديب

مكي، محمد الشمري، مزاحم الناصري، محمد هية، جيار مجبل. ومن فلسطين: نبيل عناني، محمد خليل.

ـ مجلة (دنيا الاتحاد) الظبيانية 24 كانون أول 2006

■ شهد غاليري (سورفاس ليبر) في بيروت مطلع كانون الثاني 2007 معرضاً جماعياً حمل عنوان (مساحة حرة) شارك فيه مجموعة من التشكيليين منهم: جوزف مطر، ميساك نرزيان، سندس الخالدي، جان لحود، جوزف فالوغي، عبد الله داحور، منى جبور، وفاء خوري، نتالي لبكي، يولند خوري.

ـ مجلة (فيروز) اللبنانية ـ كانون الثاني 2007

■ شهدت صالة (جانين ربيز) في بيروت مطلع كانون الثاني 2007 معرضاً للفنان جميل ملاعب حمل عنوان (استرخاء الجميلات).

مجلة (فيروز) اللبنانية ـ كانون الثاني 2007

■ أقلعت في مدينة أبو ظبي بدولة الإمارات العربية المتحدة في 2007/1/21 صالة قباب للفنون وذلك بمعرض جماعي شارك فيه مجموعة من الفنانين منهم: فائق حسن، حافظ الدروبي، نوري الراوي، وداد الأورفلي، إسماعيل فتاح الترك، سعدي الكعبي، سوكت الألوسي، عامر العبيدي، علي الجابري، فهمي القيسي، فاضل الدباغ، عامر خليل، ستار كاووش، منذر علي، يمام سامي.. وغيرهم.

ـ جريدة (الاتحاد) الظبيانية ـ 2007/1/23

■ شهدت صالة أتاسي للفنون التشكيلية بدمشق مساء 2007/1/24 معرضاً للفنان السوداني حسن موسى.

شهدت صالة رواق الشارقة بدولة الإمارات العربية المتحدة مساء 2007/1/6 معرضاً للفنان العراقي أوس البحراني.

ـ جريدة (الاتحاد) الظبيانية ـ 2007/2/8

■ شهدت صالة المركز الثقافي العربي بالمزة مساء 2007/2/11 معرضاً للفنانة العراقية جنات العزاوي.

■ رحل في القاهرة يوم 2007/2/7 الفنان التشكيلي المصري المعروف صلاح طاهر متأثراً بعدة أمراض مزمنة، لينهي رحلة حافلة بالمعارض الفنية والجوائز والتكريم على مدى أكثر من 70 عاماً.

ولد صلاح الدين طاهر محمد في القاهرة في 12 آيار 1911 ودرس فن التصوير على أيدي فنانين مصريين وأجانب وتخرج في مدرسة الفنون الجميلة عام 1934، وفي العام التالي أقام معرضه الأول بمدينة المنيا وكان أول تشكيلي مصري يقيم معرضاً في بيته عام 1968.

ـ ملحق الثورة الثقافي الدمشقي ـ 2007/2/13

■ شهدت صالة أتاسي للفنون التشكيلية بدمشق مساء 2007/2/25 معرضاً للفنان العراقي علي طالب.

■ شهدت صالة فاتح المدرس للفنون التشكيلية مساء 2007/3/4 معرضاً للفنان التشكيلي العراقي فلاح العاني.

■ شهدت صالة تمر حنة للفنون بدمشق مساء 2007/2/12 معرضاً للفنان التشكيلي المصري جلال يوسف.

■ شهدت القاهرة يومي 13 و14 آذار 2007 ندوة فنية حملت عنوان (مستقبل الفنون التشكيلية في مصر) شارك فيها عدد من الفنانين التشكيليين والنقاد.

ـ جريدة (الاتحاد) الظبيانية ـ 2007/3/15

■ شهدت صالة المجمع الثقافي في مدينة أبو ظبي مساء 2007/3/26 معرضاً للفنان التشكيلي العراقي طه الجميلي.

ـ جريدة (الاتحاد) الظبيانية ـ 2007/3/28

■ شهدت صالة معهد الفنون بالشارقة في دولة الامارات العربية المتحدة منتصف آذار 2007 معرضاً للفنانة العراقية ملاك حيدر البديري.

ـ جريدة (الاتحاد) الظبيانية ـ 2007/3/28

■ شهدت صالة المعارض بالمركز الثقافي الفرنسي بدمشق مساء 2007/4/3 معرضاً للفنانة العراقية نوال السعدون.

■ افتتح بتاريخ 2007/4/4 بنيالي الشارقة الثامن للفنون تحت عنوان

(طبيعة صامتة: الفن والبيئة وسياسات التغيير).

- جريدة (الثورة) الدمشقية - 2007/2/16

■ شهدت صالة (إبداع) للفنون بالقطيب بالسعودية مطلع نيسان 2007 معرضاً للفنان التشكيلي سعد العبيد. أعقبه معرض آخر للفنانة رضية الأخضر.

- جريدة (عكاظ) السعودية 2007/3/9

■ اختتمت بمدينة دبي بدولة الإمارات العربية المتحدة يوم الجمعة 2007/3/9 فعاليات المنتدى العالمي للفنون الذي شارك فيه أكثر من أربعين فناناً عربياً وعالمياً. تناول المنتدى جملة من الموضوعات المتعلقة بالفنون المعاصرة منها: الفنانون وأعمالهم، السنوات العشر القادمة للفنون المعاصرة في الشرق الأوسط، المدن والحضارات.

- جريدة (عكاظ) السعودية 2007/3/9

■ شهدت صالة (فري هاند) للفنون التشكيلية بدمشق مساء 2007/4/17 معرضاً للفنان العراقي أحمد عبد الرزاق.

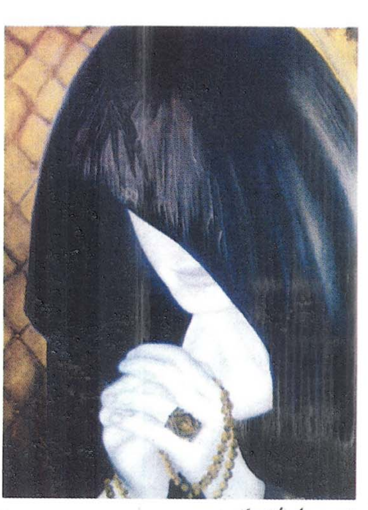
■ شهدت صالة دار البعث للفنون الجميلة بدمشق مساء 2007/4/11 معرضاً للفنانة التونسية سوارين الشيخ زايد حمل عنوان (مناورات).

■ شهدت صالة (فري هاند) للفنون التشكيلية بدمشق مطلع نيسان 2007 معرضاً للفنان التشكيلي العراقي أحمد إبراهيم الكرخي.

■ شهدت صالة السيد للفنون التشكيلية بدمشق مساء 2007/2/26 معرضاً لأربعة فنانين تشكيليين عراقيين هم: سلمان عباس، ناظم حامد، عبد الحسين تويج، فاضل حسين.

* * *

التشكيل العالمي:



تيودورا باتريك.

■ شهدت صالة دار البعث للفنون الجميلة بدمشق مساء 2006/9/4 معرضاً للفنانة التشكيلية التشيكية «ثيودورا باتريك».

■ شدت صالة «مصطفى علي» في دمشق القديمة مساء 2006/9/14 معرضاً للفنان الألماني «دانييل هيس».

■ شهد خان أسعد باشا بدمشق مساء 2006/9/14 معرضاً للفنان الفرنسي «كلود يعقوب» حمل عنوان «مع الوقت».

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الإسباني «معهد سريانتس» بدمشق مساء 2006/9/12 معرضاً للفنانة الإسبانية «بيلي رودر يغيث» ضم مجموعة من الصور الضوئية حمل عنوان «قصور من القش».

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الألماني «معهد غوتة» بدمشق مساء 2006/9/3 معرضاً بعنوان «ليس لأعين الأطفال فقط - رسوم من كتب الأطفال المعاصرة في ألمانيا».

■ شهدت صالة دار البعث للفنون الجميلة بدمشق مساء 2006/1/9 معرضاً للفنانة الإسبانية «أنمكولادا أريثبيتا».

■ شهد المعهد الدنمركي بدمشق مساء 2006/11/20 معرضاً للخزف

حمل عنوان «دمشق كوبنهاغن».

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الألماني «معهد غوتة» بدمشق مساء 2006/11/21 معرضاً للفنانة الألمانية «انتيه مايفسكي».

■ شهدت صالة دار البعث للفنون الجميلة بدمشق مساء 2006/11/20 معرضاً ضوئياً حمل عنوان «روسيا - بلد الأديان».

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الفرنسي بدمشق مساء 2006/11/28 معرضاً للفنان الفرنسي «فيليب كونييه».

■ شهد خان أسعد باشا بدمشق القديمة مساء 2006/12/3 معرضاً حمل عنوان «اتجاهات فنية يونانية» شارك فيه مجموعة كبيرة من الفنانين التشكيليين اليونانيين المعاصرين.

■ شهدت صالة المعارض في مكتبة الأسد الوطنية بدمشق مساء 2006/12/3 معرضاً ضوئياً حمل عنوان «معرض العيش المشترك: ذاكرة العيش المشترك في الفترة العثمانية».

■ شهدت صالة دار البعث للفنون الجميلة بدمشق مساء 2006/12/13 معرضاً للفنانة التشكيلية التركية «خديجة كمبراجي كرسوز».

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الإسباني بدمشق مساء 2006/12/11 معرضاً للرسم والنحت للفنان «روكو إنكاردونا».

■ شهد فندق «غراند حياة دبي» مطلع كانون أول 2006 معرضاً للفنانة اليونانية «بيلاجيا أنجيلوبولو» حمل عنوان «أسطورة الذهب وقوة الأحجار».

- «دنيا الاتحاد» الظبيانية 2006/12/17.

■ شهدت (صالة 11) بدبي مطلع كانون أول 2006 معرضاً للفنان «جيديب مهروترا» ضم مجموعة من الأعمال المنفذة بخليط من التقانات منها الطباعة الحجرية والصور الرقمية وخامات أخرى.

- «دنيا الاتحاد» الظبيانية 2006/12/17.

■ استقبلت الأوساط الثقافية في العاصمة الألمانية «برلين» مؤخراً، إعادة افتتاح متحف «بود» الذي خضع لعمليات ترميم مكثفة استغرقت ست سنوات، ويقع هذا المتحف في القسم الشرقي من برلين ضمن ما يُعرف بـ«مجمع جزيرة المتاحف».

- مجلة «زهرة الخليج» الظبيانية أيلول 2006.

■ بعد عامين على قيام مسلحين بسرقة لوحتين فنيتين تاريخيتين من متحف بالعاصمة النرويجية «أوسلو»



فيليب كونييه.



إنمكودا اريشينا.

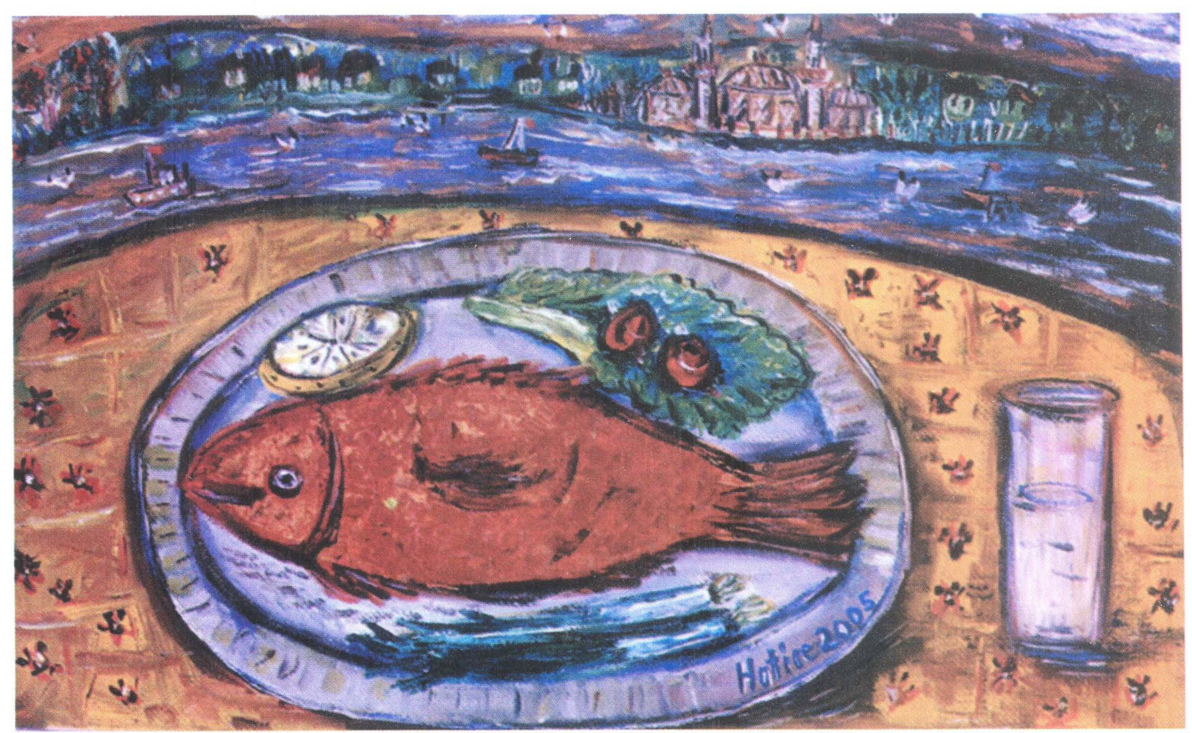
أمام أعين الزوار، استعادت الشرطة النرويجية لوحة «الصرخة» ولوحة «مادونا» أهم أعمال الفنان «إدفارد مونش» الذي توفي عام 1944 عن عمر ناهز 80 عاماً.

. جريدة «الثورة» الدمشقية 2006/9/3.

■ دخل الفنان الألباني «سمير ستراتي» كتاب «غينيس» للأرقام القياسية بعدما قام برسم أكبر لوحة وجهية في العالم وهي للفنان الإيطالي الشهير «ليوناردو دافنشي» استخدم الفنان ستراتي في إنجاز لوحته 500 ألف مسمار وهي ثلاثية الأبعاد واحتاج لإتمامها 24 يوماً بمعدل 14 ساعة عمل في اليوم الواحد.

. جريدة «الثورة» الدمشقية 2006/9/3.

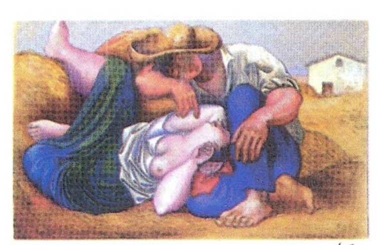
■ شهدت مدينة «دريسدن» الألمانية حدثاً ثقافياً عُد الأبرز والأهم منذ نهاية الحرب العالمية الثانية، تمثل في إعادة افتتاح متحف «القبة الخضراء» في قلعة دريسدن التاريخية الذي يضم كنوزاً تعود إلى القرن الثامن عشر، استغرقت إعادة بناء متحف القبة الخضراء أربع سنوات وكلف 45 مليون يورو، وكان قد دُمر أثناء الحرب العالمية الثانية، إضافة إلى القسم الأكبر من مدينة «ريسدن» التي تعتبر مدينة للفن، وتضم ثالث أهم متحف للأعمال الفنية في العالم هو «كميلدي غاليري». يضم المتحف المرمم مجموعة من الأعمال الفنية لا تُقدر بثمن من بينها منحوتات خزفية وتماثيل صغيرة نادرة ومجوهرات.



خديجة كمبراجي كرسوز

- مجلة «زهرة الخليج» الظبيانية 2006/9/9.

■ تم تمديد المعرضين اللذين استضافهما متحف «برادو» و «ريتا صوفيا» في العاصمة الإسبانية مدريد، لأعمال الفنان الإسباني الراحل «بابلو بيكاسو» وذلك بالنظر إلى الطلب الكبير من الجمهور على مشاهدة إبداع هذا الفنان الشهير، وقد تم تنظيم المعرضين احتفالاً بالذكرى الخامسة والعشرين لوصول رائعة بيكاسو «الغورنيكا» التي تصور قصف النازيين مدينة «غورنيكا» في إقليم الباسك شمالي إسبانيا، على يد ألمانيا النازية إبان الحرب الإسبانية الأهلية، وكان بيكاسو قد رفض السماح بعرض لوحة «الغورنيكا» في إسبانيا إلى ما بعد موت الدكتاتور «فرانكو» الذي توفي عام 1975، هذا ويتزامن المعرضان مع احتفال إسبانيا هذا العام بالذكرى الـ125 لميلاد بيكاسو الذي توفي في العام 1973.


بيكاسو

- مجلة «زهرة الخليج» الظبيانية - أيلول 2006.

■ قال مدير معرض مايكل أنجلو الذي يقام في متحف (بالاديان) في مدينة البندقية الإيطالية، إن الفنان العالمي الشهير قد يكون صمم قصر «تاسي غالي» الشهير في المدينة. وأضاف أنه توصل إلى هذه القناعة بناءً على الرسومات الأولية التي وجدها بخط مايكل أنجلو على ظهر تصميم هندسي. كما أنه وجد أيضاً مراسلات بين مايكل أنجلو وحاكم مدينة فلورنسا في تلك الأثناء (باكيو غالوري) الذي أمر بتشييد قصر «تاسي غالي».

- ملحق «الثورة الثقافي» الدمشقي 2006/9/12.

■ عرض متحف «بيلريف» في «زيورخ» مؤخراً، آخر كنوز قياصرة روسيا الذهبية والمعروفة عالمياً باسم

«موجوهرات فابورجيه» وتضم 52 قطعة تُعد من نوادر التحف النقدية والثقافية في آنٍ واحد.

- جريدة «الثورة» السورية 2006/9/18.

■ أقيم في المجمع الثقافي بمدينة «أبو ظبي» بدولة الإمارات العربية المتحدة مساء 2006/9/19 معرضاً لمجموعة من الفنانين الفلندين تحت عنوان «رسم على الحرير».

- جريدة «الاتحاد» الظبيانية 2006/9/24.

■ في آخر محطاته، حل معرض ليوناردو دافنشي على متحف فيكتوريا وألبرت في لندن ويضم المعرض مجموعة من أعقد تصميمات ليوناردو التي تعكس رؤيته لحركة العالم. والمعروف أن ليوناردو دأب في عمله على ربط وإعادة ربط المكونات الأساسية وتحويلها إلى وسائل ماتزال تدهش الناس ببساطتها وقوة تأثيرها، وبعض وسائله تشكلت في عصره، بما في ذلك الفارس الآلي الذي يفترض أنه كان يحرك ذراعيه ورأسه وفقاً لحركات الآلية الداخلية.

- ملحق «الثورة الثقافي» الدمشقي 2006/9/26.

■ قال خبراء فنيون درسوا حالة اللوحة الزيتية «الموناليزا» للفنان الإيطالي ليوناردو دافنشي أن التحفة هذه في حالة هشة لكنها لن تواجه ضرراً كبيراً إذا أحيطت برعاية دقيقة، وقد تم استخدام تكنولوجيا خاصة ثلاثية الأبعاد لفحص كل من جانبي التحفة الفنية التي رسمت بين عامي 1503 و 1506 وتشغل مكاناً الآن بمتحف اللوفر في باريس.

وذكر الخبراء أن هذه اللوحة الهامة تتأثر بالحرارة وتغيرات المناخ، لكن إذا جرى الإبقاء على ظروف تخزينها الحالية فلن تكن ثمة مخاطر لتدهور حالتها. وأضاف الخبراء أن الشق البالغ طوله 12 سم بالنصف العلوي للوحة الذي ربما نجم عن نزع الإطار الأصلي وترميمه بين منتصف القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر، يبدو مستقراً ولم يتدهور بمرور الوقت.

- جريدة «البعث» السورية 2006/9/28.

■ بيعت لوحة للرسام النمساوي «غوستاف كليمت» المعنونة بـ«صورة أديل بلوخ بوير 2 في نيويورك» بـ87.9 مليون دولار في مزاد علني سجلت فيه دار كريستيز للمزادات أسعاراً قياسية. وذكرت الأنباء أن دار كريستيز شهدت أمسية لا سابق لها حققت فيها مبيعات بنحو نصف مليار دولار. من الأعمال التي بيعت إلى جانب لوحة كليمت، لوحة «رجل يحمل فأساً» للفنان «بول غوغان» بلغ ثمنها أكثر من أربعين مليون دولار، ولوحة للفنان «إيغون شيلي» تحمل اسم «بيوت فريدة» تجاوز ثمنها 22 مليون دولار.

- جريدة «الثورة» السورية 2006/11/10.

■ بيعت لوحة فنية تايوانية حديثة بمبلغ 4.4 مليون دولار أمريكي في هونغ كونغ، محطمة السعر الذي بيعت به لوحة زيتية صينية في إحدى المزادات الشهيرة. وذكرت صالة مزادات «سوثبي» في هونغ كونغ أن لوحة الفنان المعاصر «تشين تشينغبو» التي تجسد منظراً طبيعياً بيعت بعد عدة دقائق من المزايدة الحادة بسعر قياسي يزيد ثلاثة أضعاف من قيمتها التقديرية قبل طرحها للمزاد والتي كانت تبلغ 1.2 مليون دولار أمريكي، وبيعت اللوحة، وهي واحدة من أربع لوحات فنية للفنان «تشينغبو» تجسد مدينة دانشوي الواقعة شمال تايبيه، لأحد هواة جمع اللوحات الفنية لم يكشف عن اسمه، وقد أبدى مدير صالة المزايدة سعادته بهذه الصفقة التي تُعبر عن زيادة الاهتمام الدولي بالفن الصيني المعاصر خلال العقد الماضي.

- جريدة «الاتحاد» الظبيانية 2006/10/11.

■ تحولت لوحة «الحلم» الشهيرة للفنان «بابلو بيكاسو» إلى كابوس للمليونير الأمريكي «ستيف وين» عندما اصطدم مرفقه دون قصد باللوحة التي يبلغ ثمنها ملايين الدولارات فأحدث بها ثقباً.

وكان «وين» قد أنهى اتفاقاً لبيع اللوحة بمبلغ 139 مليون دولار إلى جامع لوحات آخر عندما حدث الثقب في قماش اللوحة، وهو بحجم إصبع اليد، وذلك أثناء عرض اللوحة على أصدقائه في مكتبه بمدينة «لاس فيغاس» قبل مدة.

قالت المخرجة وكاتبة السيناريو «نورا أفرون» التي شهدت الواقعة، إن «وين» رفع يده ليوضح للمجموعة شيئاً بشأن اللوحة التي رسمها بيكاسو في عام

1932 لعشيقته «ماري تيريز والتر» وأكد مكتب «وين» الحادث (الذي نشرته أيضاً صحيفة «نيويوركز») أن المليونير قرر إعفاء المشتري من اتفاق البيع وإصلاح اللوحة والاحتفاظ بها لنفسه.

- جريدة «الثورة» السورية 2006/10/19.

■ عرض مزاد علني بنيويورك في 11 كانون أول 2006 عدداً من أثمن الرسائل في العالم للبيع، من بينها رسالة للفنان «مايكل أنجلو» والموسيقي «بيتهوفن» وللملكة «كاترين» زوجة ملك إنكلترا هنري السابع عشر.

- جريدة «الاتحاد» الظبيانية 2006/10/20.

■ تُعرض لوحات وأعمال نحت للفنان الكولومبي «فرناندو بوثيرو» في متاحف وأماكن عرض عامة بجميع أنحاء العالم، إلا أنه فجأة واجه صعوبة في عرض أعماله في أمريكا لأن موضوع هذه الأعمال يدور حول «سجن أبو غريب» لقد رفضت جميع المتاحف الأمريكية التي قدم لها هذا الفنان أعماله التي تصوّر الانتهاكات التي مارسها عسكريون أمريكيون في حق عراقيين في سجن أبو غريب.

- جريدة «الديار» اللبنانية 2006/10/26.

■ احتضنت مدينة «سان باولو» البرازيلية الدورة الـ27 لمعرض الفنون المعاصرة بمشاركة 120 فناناً من مختلف أنحاء العالم، تفاوتت أعمالهم بين اللوحة الفنية والصور والمجسمات التي ترمز للتعايش السلمي بين البشر.

وأكدت المفوضة العامة للمعرض «إليزت لاغنادو» أن ميزة المعرض هذا العام تتمثل في كونه لم يعتمد التمثيل الوطني كما حدث سابقاً، لأن عدداً كبيراً من الفنانين كانوا يُحرمون من المشاركة بسبب آرائهم التي تثير غضب حكومات بلدانهم في أحيان كثيرة مما يجعلهم عرضة للنفي الإجباري أو الاختياري إلى دول أخرى.

وأضافت أن هذا العامل جعل المعرض يشهد حضوراً لفنانين ما كان لهم أن يشاركوا لو أن الاختيار تم من قبل الحكومات، وضربت مثالاً على ذلك الفنانة الفلسطينية «أحلام الشبلي» التي تعيش في مدينة حيفا.

- ملحق الثورة الثقافي السوري 2006/11/7.

■ حطم إناء من الخزف يرجع إلى القرن الثامن عشر الرقم القياسي لثمن قطعة فنية في آسيا حيث بيع بالمزاد بسعر يوازي 19.5 مليون دولار أمريكي في مزاد بقاعة كريستي في هونغ كونغ.

وقالت دار كريستي للمزادات أن الإناء الذي يرجع إلى عهد الإمبراطور «كيان لونغ» من أسرة كينغ الصينية القديمة هو أعلى القطع الفنية التي بيعت في آسيا ثمناً.

والإناء المزين برسم لشجرة مشمش وشجرة صفصاف وزوج من طيور السنونو من أهم أعمال الخزف التي ترجع إلى عهد كيان لونغ.

- جريدة «الثورة» السورية 2006/11/30.

■ يستقبل متحف «دابر» في باريس عدداً كبيراً من الزوار المهتمين بالفن الإفريقي يومياً، وذلك للتمعن في روائع النحت الغابوني، نسبة إلى دولة الغابون الواقعة إلى الغرب من وسط أفريقيا، ضمن معرض بعنوان (حضور الأرواح) يستمر حتى شهر تموز من العام 2007. من بين دول أفريقيا الاستوائية، تعد جمهورية الغابون أحد أهم المراكز التي تطور فيها النحت الأفريقي، من خلال تعبير أناسها عن معتقداتهم وما يؤمنون به في منحوتاتهم.

- مجلة «زهرة الخليج» الظبيانية 2006/12/2.

■ افتتح في العاصمة الفرنسية «باريس» المعرض العالمي للفن المعاصر المعروف باسم «فياك FIAC» في دورته الثالثة والثلاثين، وسط حضور لافت جاؤوا من مختلف أنحاء فرنسا وأوروبا للاطلاع على إبداع عشرات الفنانين الفرنسيين والعالميين. ويُعد معرض «فياك» من أهم معارض الفن المعاصر في العالم، وتكتسب دورة هذا العام تحديداً (2006) أهمية خاصة، ذلك أنه للمرة الأولى منذ 13 عاماً ينتقل مقر المعرض من منطقة (بورت دي فيرساي) في طرف باريس، إلى (الغراند باليه) متحف الفنون الأرقى الواقع في قلب العاصمة الفرنسية، بين جادة الشانزليزيه ونهر السين.

كما أن جزءاً آخر من الأعمال الفنية احتضنتها إحدى ساحات متحف اللوفر تم إعدادها خصيصاً لهذا العرض. وقد ضم معرض هذا العام (2006) عشرات

الأعمال الفنية التي جمعت بين آخر ما توصلت إليه المخيلة الإبداعية من جمال وطرافة وغرابة ومقدرة متجددة على إدهاش الناظر.

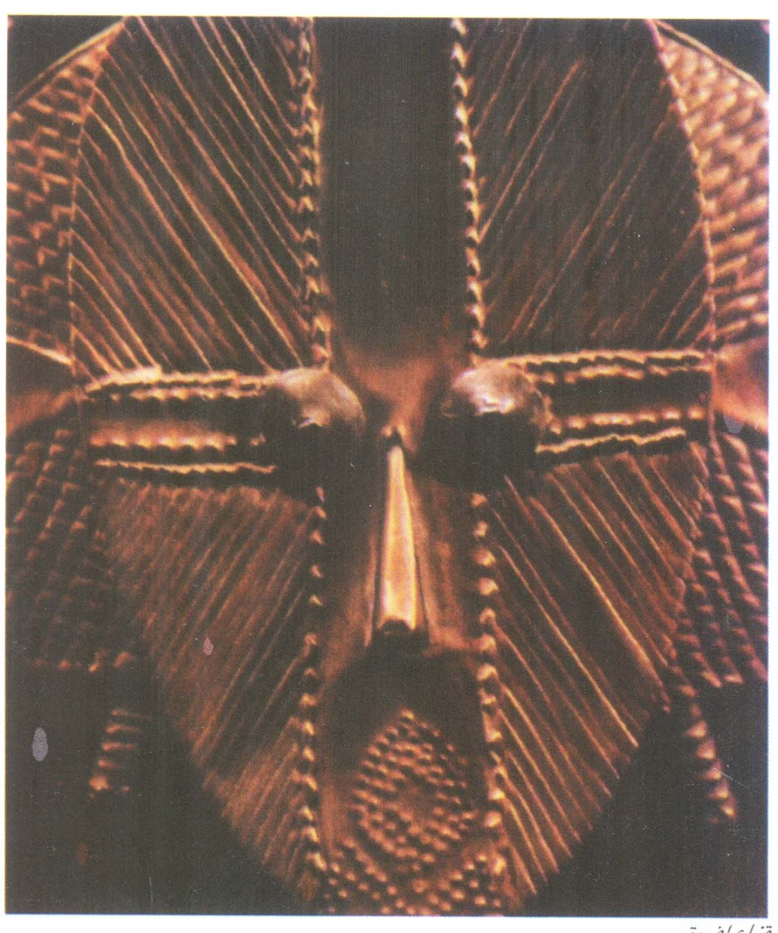
- مجلة «زهرة الخليج» الظبيانية 2006.

■ عُرض مؤخراً، وللمرة الأولى خارج وطنه إيطاليا، المخطط الأولي للوحة ليوناردو دافنشي «توقير ماجي» في مكتبة الكونغرس الأمريكي في واشنطن، ويوضح المخطط الأولي وحجمه 163 مليمتراً في 290 مليمتراً فقط كيف استخدم الفنان الذي عاش في القرن الخامس عشر خبراته في الرياضيات لتشكيل لوحته الضخمة وحجمها 3.7 أمتار مربع على الخشب. وأبدع دافنشي شبكة من الخطوط المرسومة بدقة مستخدماً مسطرة محددة بالمليمتر ومستخدماً قلماً مستدق الرأس يُستخدم للكتابة على الشمع وألواناً غاية الروعة.

- جريدة «الثورة» السورية 2006/12/8.

■ بيعت لوحة زيتية رسمها الزعيم البريطاني «ونستون تشرشل» بـ1.2 مليون دولار أمريكي في مزاد أقيم مؤخراً، وهو رقم قياسي جديد يبلغ نحو ثلاثة أمثال التقدير الأولي. وكانت لوحة «مشهد تنهريد» قد رسمت عام 1951 في مراكش بالمغرب وقدمت بعد عامين إلى الجنرال الأمريكي «جورج مارشال».

وأكدت شركة سوثبي للمزادات التي باعت هذا العمل الفني في لندن أن اللوحة ظلت في حوزة عائلة مارشال منذ



قناع افريقي.

ذلك الحين وأن وجودها ظل غير معروف للخبراء حتى وقت قريب، وأضافت الشركة أن أعلى سعر سابق بيعت به لوحة رسمها «تشرشل» كان 344 ألف جنيه استرليني، وهي لوحة تحمل اسم «على ضفاف رينس قرب سان مالو» في مزاد عام 2005.

- ملحق الثورة الثقافي السوري 2006/12/19.

■ توفي جوزف باربيرا رسام شخصيتي توم وجيري في لوس أنجلوس عن 95 عاماً. أنشأ جوزف باربيرا في عام 1957 مع وليام هانا الذي توفي عام 2001 شركة «هانا - باربيرا» للرسوم المتحركة التي أصبحت شهيرة بشخصياتها المتحركة لاسيما «توم وجيري» و «يوغي بير» «وسكوبيدو» و «فردفلينستون».

بدأ الرجلان تعاونهما عام 1937 مع شركة (مترو غولد وين ماير) حيث وضعا شخصية الهر «توم» الذي يحاول بكل الوسائل القبض على الفأر «جيري» من دون أن يفلح، حيث كان (هانا) يتولى

الإنتاج و(باربيرا) الرسم وقد فازا بسبع جوائز أوسكار. أنتج هذا الثنائي للتلفزيون أكثر من 300 فيلم رسوم متحركة على مدى ستين عاماً. ولد باربيرا عام 1911 في نيويورك وبدأ عمله مصرفياً، لكن سطع نجمه كرسام عندما نشرت إحدى المجلات رسومه، وتابع دروساً في الفن وأسس استوديوهات (فان بورين) للرسوم المتحركة في نيويورك.

. ملحق (الثورة) الثقافي السوري 2006/12/26.

■ شهدت صالة فندق (جراند حياة دبي) بدولة الإمارات العربية المتحدة مطلع كانون الأول 2006 معرضاً للفنانة اليونانية بيلاجيا أنجيلو بولو.

. مجلة (دنيا الاتحاد) الظبيانية . 2006/12/17

■ شهدت صالة (مول الإمارات) بمدينة دبي مطلع كانون الأول 2006 معرضاً جماعياً حمل عنوان (فن العبوة).

. مجلة (دنيا الاتحاد) الظبيانية . 2007/12/17

■ شهدت صالة 11 بدبي بالإمارات العربية المتحدة مطلع كانون أول 2006 معرضاً للفنان الهندي جيديب مهروترا.

. مجلة (دنيا الاتحاد) الظبيانية . 2007/12/17

■ شهد معهد العالم العربي بباريس خلال شهري كانون الثاني وشباط 2007 معرضاً حمل عنوان (فينسيا والشرق).

. جريدة (تشرين) الدمشقية 2007/1/20

■ استضاف متحف الـ«غران باليه» في العاصمة الفرنسية باريس خلال كانون الثاني 2007 معرضاً فريداً من نوعه ضم أكثر من خمسمائة منحوتة وقطعة أثرية تم انتشالها من تحت مياه البحر الأبيض المتوسط على الساحل المصري في ميناء الإسكندرية وخليج أبو قير بعد قرون من استسلامها للنسيان. حمل المعرض عنوان (كنوز مصر الغارقة).

. مجلة (زهرة الخليج) الظبيانية . 2007/1/27

■ افتتح يوم عشرين كانون الثاني 2007 أكبر متحف للفن الحديث في اليابان، بأسلوب حديث، على مساحة 14 ألف متر مربع في طوكيو مما سيجعل منه أكبر مركز فني عالمي للمعارض المؤقتة، ويضم المتحف الذي بلغت كلفة بنائه 35 مليار ين، أي 223 مليون يورو، مكتبة كبيرة ومقاهي ومطعماً.

. جريدة (الاتحاد) الظبيانية . 2007/1/22

■ شهدت صالة دار البعث للفنون الجميلة بدمشق مساء 2007/2/5 معرضاً للصور الضوئية والكتب الكورية الشمالية.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الألماني (معهد غوته) بدمشق مساء 2007/2/5 معرضاً لرسوم أطفال من طلاب مدارس حلب حمل عنوان (الحياة في المدينة).

■ يحتفل العالم هذه السنة بالمئوية الرابعة لولادة الفنان الفرنسي (ماتيو لونان) الشقيق الأصغر بين ثلاثة فنانين: أنطوان 1588، لويس 1593، وماثيو 1607. رسم الثلاثة معاً روائع فنية نالت شهرة واسعة وتصدرت جدران المتاحف. ومن الروائع التي وقعها الثلاثة «عائلة من الفلاحين» و«امرأة متقدمة في السن» و«اجتماع الهواة» ثم تابع ماثيو بعد رحيل أنطوان ولويس عام 1648 مسيرته الإبداعية وتفرد في إنتاج فني استمر حتى وفاته عام 1677.

. ملحق (الثورة) الثقافي الدمشقي . 2007/2/6

■ شهدت صالة دار البعث للفنون الجميلة بدمشق مساء 2007/2/25 معرضاً للفن الأسترالي.

■ شهدت صالة عشتار للفنون التشكيلية بدمشق مساء 2007/3/3 معرضاً للفنان الألماني دانيل هيس.

شهدت صالة ستايل في مدينة أبو ظبي بدولة الإمارات العربية المتحدة مطلع آذار 2007 معرضاً للفنان الروسي عبد المناب كولديف.

. جريدة (الاتحاد) الظبيانية 2007/3/6

■ دون وجود أثر لكسر أو خلع أقفال استطاع اللصوص في ليل السابع والعشرين من شباط 2007 التسلل إلى الفندق الخاص حيث تقيم ديانا حفيدة الفنان العالمي بابلو بيكاسو وسرقوا اثنتين من اللوحات الثمينة التي تقتنيها. اللوحة الأولى تمثل مايا ابنة الفنان وعمرها ثلاث سنوات 75 × 60 بتاريخ 22 كانون الثاني 1938، أما اللوحة الثانية فهي لجاكلين الزوجة الثانية



برونو مايار.

للفنان 146 × 114 بتاريخ 11 شباط 1961 وقدرت قيمة اللوحتين بخمسين مليون يورو.

ـ جريدة (الثورة) الدمشقية 2007/3/11

■ معروضات روائع فنية تصل قيمتها إلى 360 مليون درهم أي أكثر من 100 مليون دولار عُرضت خلال النصف الأول من شهر آذار 2007 في مدينة دبي بدولة الإمارات العربية المتحدة.

ـ مجلة (دنيا الاتحاد) الظبيانية ـ 2007/3/18

■ شهدت صالة مصطفى علي للفنون بدمشق مساء 2007/3/22 معرضاً للتصوير الضوئي العالمي حمل عنوان (تخطي الحواجز).

■ نظمت دار كريستيز يومي 28 و29 آذار 2007 في فندق أبراج الإمارات بدبي، معرضاً لأروع المجوهرات واللوحات والفنون الإسلامية والسجاد والتي تقدر قيمته بأكثر من 106 ملايين درهم إماراتي، من أهم المعروضات لوحة للفنان أندي وارهول تحمل عنوان (أزهار) تتراوح فيمتها ما بين 4 ـ 5 ملايين دولار أمريكي.

ـ جريدة (الاتحاد) الظبيانية 2007/3/26

■ احتفت لندن خلال شهر آذار 2007 برسامها الكاريكاتيري الأول (وليام هوغارت) الذي عاش في القرن الثامن عشر، ولعب دوراً مماثلاً لـ«الحكواتي» في المقاهي العربية. الفارق أن (هوغارت) لم يكن (حكواتي كلام) في مقهى واحد، بل (حكواتي صور) واقعية أو كاريكاتيرية، في مسلسلات أبطالها أشخاص عاديون.

ـ جريدة (تشرين) الدمشقية ـ 2007/3/27

■ بيعت في آذار 2007 لوحة للفنان الصيني لبولينغ هوا بمبلغ عشرة ملايين يوان، وقد أكتسب هذا الفنان شهرة عالمية بالغة من لوحاته الزيتية الزاخرة بالبهاء اللوني والمشاعر الجياشة.

ـ جريدة (الثورة) الدمشقية 2007/3/30

■ أقيم في صالة المعارض بفندق إيبيس بدبي خلال آذار 2007 معرض للفنانة الإيرانية أناهيتا أنساريبور استمر المعرض لغاية 2007/4/24.

ـ جريدة (الاتحاد) الظبيانية ـ 2007/3/31

■ شهدت مدينة بارما الإيطالية يوم 2007/3/7 معرضاً للكنوز النادرة من العالم الإسلامي استمر لغاية الثالث من حزيران 2007 وضم 170 تحفة أثرية من مقتنيات الآغا خان موزعة على جناحين: الأول مكرس لكلمة (الله) ونسخ من القرآن الكريم يعود بعضها إلى ما بين القرن الثامن وحتى الثامن عشر، والقسم الثاني يسلط الضوء على فترة سلطة الملك العادل ومحاكم الإسلام في العهد الفاطمي في مصر. وتشمل المعروضات أيضاً خزفيات وأعمالاً خشبية ومعدنية تمثل مناطق إسلامية تمتد من الصين إلى الأندلس.

ـ جريدة (تشرين) الدمشقية 2007/4/11

* * *

.. الأخيرة ..

بدأت تتكرس في الحياة التشكيلية السوريّة مؤخراً، ظاهرة التعاقد مع الفنانين، للحصول نتاجاتهم الفنيّة، مقابل كتلة ماليّة شهرية أو سنويّة، وفق شروط واتفاقيات تحظر على الفنان البيع أو العرض، إلا من خلال الجهة صاحبة العقد.

في هكذا حالة، يتحول الفن إلى شكل من أشكال البورصة المتعددة الأهداف والغايات، قد تقود التجربة الفنيّة إلى المراوحة الخاوية، والتكرار السقيم البارد، ما قد يفقدها أبرز قيم الفن المتمثلة بالحرية: رحم حراك الإبداع، وأهم شروط البحث والتجديد.

ارتهان الفنان المطلق لكيس النقود، يعني بالضرورة، ارتهانه لرغبة الزبائن، وحركة السوق، والغايات الظاهرة والمخفيّة، البعيدة والقريبة، لاستدراج الفن إلى حضن البورصة والاستثمارات المالية.

بمعنى آخر: هذا الارتهان، لا بد أن يحوّل الفنان إلى مجرد حرفي ينفذ ما يريده السوق، لأن من حق حامل كيس النقود، القيام بمراقبة دائمة ودقيقة، لتوجهات هذا السوق، وتوجيه الفنان (بشكل مباشر أو غير مباشر) لتلبيتها، سواء توافق هذا مع بوصلة فنه أم لا؟!!

ارتباط المبدع بكيس النقود، حالة قديمة - جديدة، تعددت أشكالها وصيغها وأهدافها، لكنها في جوهرها هي هي: مبدع ومموِل، منتج ومستهلك. الإشكالية هنا، في غاية وهدف المموِل، وفي نوعية البنيّة الثقافيّة المُشكّلة للمستهلك؟!

مبدعنا العربي، بحاجة ماسة للدعم والرعاية، سواء من القطاع العام أو الخاص، لأن الإبداع لا ينمو ويتطور في حقول الفقر والجوع. ولأنه لا يتوفر لمبدعنا العربي ما يتوفر لزميله في الدول المتطورة، فهو مضطر للبحث الدائم، عمن يمد له يد المساعدة والدعم بأنواعه كافة. ولكونه غير قادر حتى الآن، على فرض إبداعه، بالشكل الذي يريده، على حامل كيس النقود، كما هو الحال مع الفنانين في المجتمعات المتطورة، حيث تتوهج الثقافة، نتيجة تراكمات صحيحة وسليمة، سيبقى مبدعنا مضطراً للمجاملة في سلوكه وإبداعه، إلى أن تصبح الثقافة حاجة أساسية لمواطننا، مثلها مثل الحاجات الأخرى التي تقوم عليها الحياة.

■ أمين التحرير